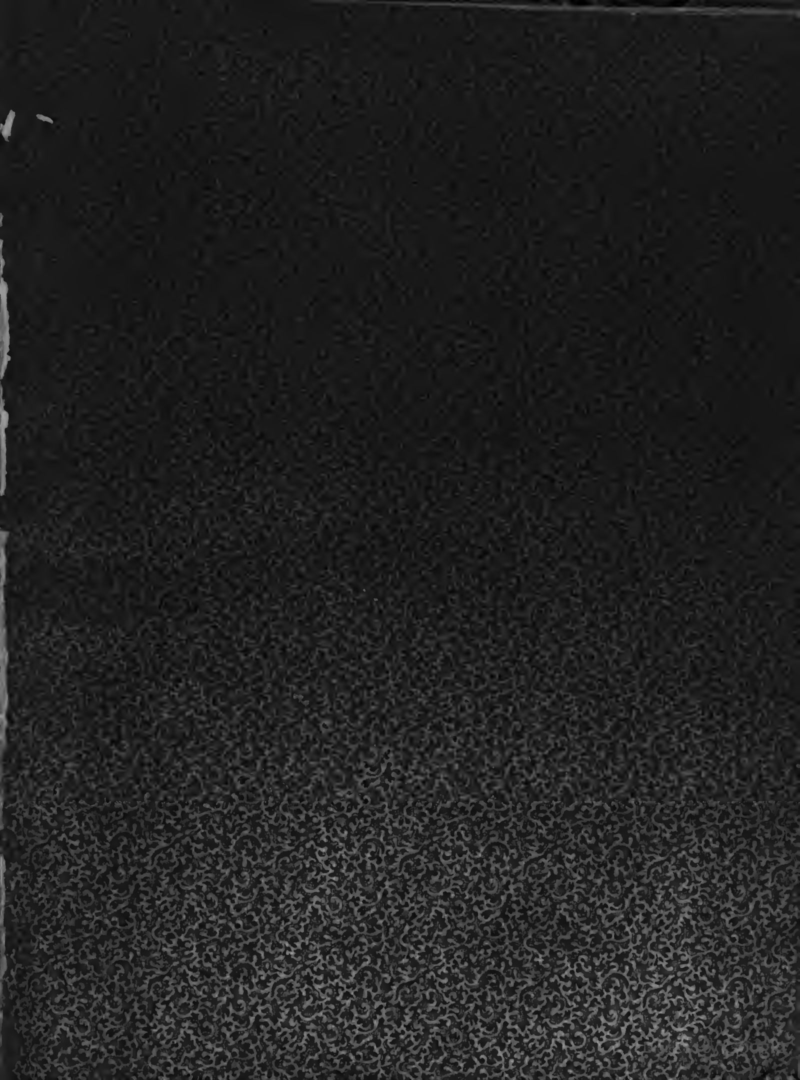
Goethes Faust in der Göchhausen... abschrift

Richard Weltrich





57. Jahrgang. No. 14.

DAS MAGAZIN

FÜR DIE

LITTERATUR DES IN- UND AUSLANDES.



WOCHENSCHRIFT DER WELTLITTERATUR.

BEGRÜNDET VON JOSEPH LEHMANN. HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KIRCHBACH.

Erscheint jeden Sonnabend. Preis 4 Mark vierteljährlich. Inserate 30 Pf. für die 3gesp. Nonpareillezeile.

DRESDEN, DEN 31. MÄRZ 1888.

Abonnements in jeder Buchhandlung, Postanstalt oder direkt vom Verlag des Magazin in Dresden, Schillerstr. 56.

Inhalt:

Ueber lyrische Poesie.

Von Adolf Friedrich Graf von Schack.

Man spricht in neuerer Zeit oft von der „eigentlichen Lyrik“, indem man darunter das sangbare Lied versteht und geringschätzige Seitenblicke auf die übrigen Gattungen der lyrischen Poesie wirft. So las ich unlängst irgendwo: Das echte lyrische Kunstwerk sei das Lied; dieses bedürfe, um in seine volle Kunstexistenz zu treten, erstens des Poeten, der den Text schaffe, zweitens des Komponisten, der die Weise dazu setze und drittens des Sängers, der es mit dieser ausführe; was die Lyrik sonst noch an sogenannten Gedichten hervorbringe, sei Zwitter- und Bastardgebild.

Wie zuversichtlich eine solche Behauptung auch auftritt, so ist sie doch, aus historischer Unkenntnis und einseitiger Geschmacksrichtung zusammengewirrt, grundfalsch und zeugt von einem höchst bornierten ästhetischen Gesichtskreis dessen, der sie ausspricht.

Lyrische Gedichte wurden bei den Griechen zur Leyer gesungen und die ganze Gattung hat hiervon den Namen erhalten; aber dieses Singen war weit mehr ein Rezitieren; Oden, Hymnen, Dithyramben und Elegien wurden zu den Klängen des Instrumentes vorgetragen; allein die Worte waren dabei durchaus die Hauptsache. Unter allem, was von griechischer Lyrik auf uns gekommen ist, findet sich nichts unsern sangbaren Liedern Verwandtes; Volkslieder waren zwar auch bei den Griechen vorhanden, und Athenäus hat uns Bruchstücke davon aufbewahrt. Allein keinem der großen griechischen Lyriker ist es je eingefallen, dieselben sich zum Muster zu nehmen, und die Leyer, die zum Preise der Götter und Heroen, zur Verherrlichung der Liebe und Freundschaft getönt hatte, durch trivialen Singsang zu entweihen, wozu die Nachkünstelung dessen, was uns in der Natur entzückt, notwendig führen muss. Nichts kann den so gepriesenen Volksliedern unähnlicher sein, als die Gesänge des Pindar, oder die freilich nur fragmentarisch auf uns gekommenen Dichtungen des Alkäus, Stesichorus, Mimnermus, Bakchilides, Ibikus und selbst des echten Anakreon (die gewöhnlich sogenannten anakreontischen Gedichte sind bekanntlich ein Produkt der späten byzantinischen Zeit). Ebenso waren bei den Römern die Oden des Horaz, die Elegien des Tibull und Properz für den Gesang berechnet, und nicht minder später bei den Italienern die Canzonen und Sonette Petrarcas, Bembos, Tassos u. s. w. Die Musik war damals nur die Dienerin der Dichtkunst; nicht auf die begleitenden Töne kam es im Wesentlichen an, sondern auf den poetischen Text. Die völlig untergeordnete Bedeutung der musikalischen Kompositionen erhellt schon daraus, dass dieselben kaum irgendwo erwähnt werden und dass sie spurlos zu Grunde gegangen sind; man hielt es eben nicht der Mühe für wert, sie aufzubewahren, während die Gedichte, denen sie zur Begleitung gedient, als Kleinode gehütet und von Geschlecht auf Geschlecht überliefert wurden.

In neuerer Zeit verschmäht es die Musik, in Folge ihrer außerordentlichen, von den früheren Jahrhunderten nicht einmal geahnten Ausbildung, die Magd der Dichtkunst zu sein, ja die letztere nur als gleichberechtigt gelten zu lassen; wie sie in selbständigen Schöpfungen sich ganz vom Gesange losgerissen hat, so begnügt sie sich, auch wo ihr noch Worte zu Grunde liegen, nicht damit, diese zu verdolmetschen

und ihnen erhöhte Bedeutung zu leihen, sondern erdrückt sie vielmehr nahezu, um selbst in Alleinherrschaft dazustehen. Dass Solches der Fall ist, zeigen die Werke unserer großen Liederkomponisten auf das Evidenteste. Schuberts Lieder haben zum größten Teile höchst mittelmäßige Texte, und letztere stören uns nicht im mindesten im Genusse der herrlichen Musik. Gerade für viele seiner berühmtesten und am populärsten gewordenen Kompositionen hat er Gedichte gewählt, die so schlecht sind, dass man gar nicht auf sie Acht geben darf, um nicht aus allen Himmeln herabgerissen zu werden; so verhält es sich mit dem „Wanderer“ von Schmidt von Lübeck, dem „Ave Maria“, einer elenden Uebersetzung nach Walter Scott, dem „Lob der Tränen“, einer Reimerei von Schlegel. Schubert hat auch einige der besten Goetheschen Lieder gleich vortrefflich in Musik gesetzt, z. B.: „Ach, wer bringt nur eine Stunde“, „Dem Sturm, dem Regen“, „So lasst mich scheinen, bis ich werde“ u. s. w. Wären nun noch jetzt die Worte die Hauptsache bei einem gesungenen Liede, ja kämen sie bei demselben auch nur wesentlich in Betracht, so müssten die Kompositionen Schuberts der genannten Goetheschen Gedichte einen unendlich höheren Genuss gewähren, als die jener so ganz geringen Verse, oder mehr: er würde bei seinem „Wanderer“, seinem „Ave Maria“ seine Kunst ganz vergebens verschwendet haben; diese Verse, bei deren Lektüre man sich kaum des Lachens enthalten kann, würden uns auch in Begleitung der Musik anwidern. Nun aber verhält es sich hiermit gerade umgekehrt. Niemand hat noch behauptet, oder wird behaupten, die Schubertschen Singweisen zu Goethes Mignonliedern, so unvergleichlich schön letztere sind, sprächen mehr zum Herzen und zur Seele, als diejenigen zu den vorerwähnten wertlosen Texten; vielmehr zeigt die Erfahrung, dass „Ave Maria, Wanderer“ u. s. w. die größere Verbreitung und Beliebtheit erlangt haben, obgleich die musikalische Schönheit der ersteren nicht geringer ist. Mit Beethovens, Mendelssohns, Schumanns Kompositionen verhält es sich ebenso; auch für sie haben ihre Meister gleich oft mittelmäßige, wie gute Gedichte gewählt, und wenn wir sie singen hören, richtet sich unsere Schätzung nur nach der höheren oder geringeren Trefflichkeit der Musik, ohne dass wir dabei die Verse berücksichtigten. Die Wahrheit ist: unsere großen Tonsetzer lassen die Musik allein das Wort führen; bei der Wahl der Dichtungen kommt es ihnen einzig auf die allgemeine Stimmung an; das Einzelne überdecken sie so mit ihren Klängen, dass es gar nicht in Betracht kommt; in die nüchternsten und prosaischsten Wendungen und Ausdrücke wissen sie eine solche Fülle der Empfindung zu legen, sie verstehen es, dieselben durch den Zauber ihrer Kunst so zu adeln, dass in der That das Stümperwerk eines erbärmlichen Versifex durch sie in ein herrliches Gedicht umgewandelt wird. Beethovens „Adelaide“ ist trotz des Matthissonschen Textes die gefeiertste seiner Liederkompositionen, und man stellt ihr diejenige von Goethes „Freudvoll und leidvoll“ höchstens zur Seite, keineswegs über sie. Beethovens „Schottische Lieder“ entzücken alle Welt; wollte man indes Jemand fragen, wie die Worte lauteten, so würde er vermutlich die Antwort schuldig bleiben. — Die völlige Unrichtigkeit der erwähnten Ansicht, als sei die Lyrik an die Musik gebunden, und als bedürfe ein lyrisches Kunstwerk zu seiner Herstellung noch des Tonsetzers und des Sängers, geht weiter daraus unwiderleglich hervor, dass eine ganze Reihe gerade der wundervollsten Goetheschen Lieder, z. B. „An den Mond“, „Auf dem See“, „Trost in Tränen“, „Es schlug mein Herz“, kaum je gesungen werden und auch, wie es scheint, die Musiker nicht besonders herausgefordert haben, Melodien für sie zu erfinden, dass jedoch Keiner das bedauert, oder an den Dichtungen etwas vermisst. Ich habe den „Fischer“ immer für ein vollkommenes Kunstwerk gehalten und nie danach verlangt, dass ein Komponist und Sänger ihn erst zu einem solchen machen soll; in gleicher Weise fügt Zelters Melodie, so vortrefflich sie ist, dem „König von Thule“ nichts an Wert hinzu. — Wenn man die überschwänglich reichen Sammlungen von Liederkompositionen unserer guten Musiker, wie Reissiger, Kreutzer, Abt, Kücken, Franz, Speyer u. s. w. mustert, findet man darunter eine ungeheure Mehrzahl, welche sehr geringfügige Texte bei oft hinreißend schöner Melodie haben und wegen letzterer in Aller Munde leben; ist es nun da nicht absurd, es den Dichtern als ein hohes Ziel ihres Strebens vorzuhalten, dass sie „sangbare“ Gedichte abfassen? Ist es nicht das äußerste Maß von Ungereimtheit, in der Sangbarkeit überhaupt eine Vollkommenheit zu suchen, da dieselbe, wie die Erfahrung zeigt, nichts mit der poetischen Vortrefflichkeit zu tun hat? Wenn die Produkte miserabler Versschmiede schön gesungen und in schönen Melodien gleich großen und verdienten Beifall finden wie die köstlichsten Lieder von Goethe oder Uhland, ja nicht selten vor ihnen den Preis gewinnen, so kann es nur für etwas völlig Accidentelles, mit dem Wert eines Versstückes in keinerlei Verbindung Stehendes gehalten werden, dass dasselbe sich für den musikalischen Satz eignet oder nicht. Ja, wenn man bedenkt, dass die matten Reimereien von X. und Y. einen wahren Wettstreit unter den Komponisten erregt haben, sie in Musik zu setzen, während „Füllest wieder Busch und Tal“ von den Letzteren bei Seite liegen gelassen ist, so möchte man annehmen, Sangbarkeit sei weit öfter eine Eigenschaft der Mittelmäßigkeit, als der Vortrefflichkeit. Was hier eine so heillose Verwirrung der Begriffe herbeigeführt hat, ist das Missverständnis des Wortes „singen“. Mit Recht heißt der Lyriker ein Sänger, mit Recht werden seine Gedichte auch „Gesänge“ genannt; aber wenn ein Orpheus oder ein Arion wirklich sang,

d. h. seine rhythmisch gegliederten Worte zur Leyer rezitierte, so ist das Singen des heutigen Dichters nicht ein äußerliches: dieser Ausdruck bezeichnet nur das melodische Ausströmen seiner Gefühle, den vollen inneren Brustton des Gesanges; nach diesem bestimmt sich der Wert eines lyrischen Gedichts. Ihn hat Schiller, ihn hat Victor Hugo in den besten seiner Oden in unendlich höherem Grade, als zahllose Verfasser beliebter „sangbarer" Lieder, und jene sind daher unermesslich viel größere Lyriker als diese.

Aus der angedeuteten irrigen Auffassung sind unglaublich viele verkehrte Urteile hervorgegangen. So sagt ein achtbarer Schriftsteller in einem seiner Aufsätze, Wilhelm Müller, der „reisende Waldhornist", habe sich in den meisten seiner früheren Gedichte als vorzüglichen Lyriker gezeigt, in seinen „Griechenliedern" dagegen den Fehler begangen, zu „reden" statt zu „blasen". Ich stimme nun in Bezug auf Wilhelm Müller vielmehr Gustav Schwab bei, der hinsichtlich seiner die Bemerkung macht, er halte dessen frühere Gedichte zwar für recht artig, jedoch nicht für so hervorragend, dass nicht auch mancher Andere gleich gute produzieren könne; in seinen „Griechenliedern" dagegen sei Müller in eine neue, weit vorgerücktere Phase seines Talentes eingetreten und habe die größten Erwartungen erregt, die leider durch seinen frühen Tod vereitelt worden. Wirklich scheinen mir einige dieser „Griechenlieder", vornehmlich die auf den Kampf und Fall von Missolunghi und auf den Tod Lord Byrons, von hoher Schönheit und eines wahrhaft großen Dichters würdig zu sein; in ihnen flutet der Gesang in vollem reichem Strome, und ich habe durchaus kein Organ für die Aesthetik, welche diese Ergießungen echt poetischer Begeisterung durch das abgeschmackte Stichwort „rhetorisch" herabzusetzen sucht, um dagegen das triviale Blasen und Tuten schlechter Dorfmusikanten zu verherrlichen.

Der Ausdruck „Lied" bezeichnete ursprünglich sehr allgemein ein lyrisches Poem. Noch Schiller hat seine Rhapsodie „Die Glocke", Platen sein in antikem Odenmaße gedichtetes „Trinklied von Bajä" so genannt. In neuerer Zeit ist es Gebrauch geworden, unter solcher Benennung kleine, stimmungsvolle Gedichte von melodiöser Form zu verstehen, in welchen der Dichter seinen Empfindungen der Freude oder der Trauer Ausdruck giebt. Unsere Litteratur hat außerordentlich viel Schönes in der Gattung aufzuweisen, und viele haben sich von dem Zauber derartiger Versstücke, wie sie nach dem Vorgange von Claudius und Goethe besonders vortrefflich von Uhland, Eichendorff und Heine gedichtet worden sind, so bestricken lassen, dass sie den anderen höheren Formen der Lyrik kein Recht auf Existenz mehr zugestehen wollen. Dem unbefangenen Beurteiler muss dieser ästhetische Standpunkt als ein unerhört beschränkter erscheinen. Nicht leicht hat etwas Anderes einen gleich unheilvollen Einfluss auf unsere Litteratur geübt. In der Musik betrachtet man es als ein sicheres Zeichen des ungebildeten Dilettantismus, wenn Jemand nur für eine einfache, leicht ins Ohr fallende Melodie Sinn hat, allem aber, was darüber hinausgeht, sein Ohr verschließt. Was eine solche einfache Melodie in der Musik, ist nun das Lied in der Poesie. Man kann Beides hochschätzen; wie es jedoch von einer sehr unausgebildeten Empfänglichkeit für das Schöne zeugt, nur für kleine melodische Sätze Sinn zu haben, so steht auch derjenige auf einer sehr untergeordneten Stufe des Geschmacks, der in dem Liede die höchste oder gar einzige Gattung des lyrischen Gedichts findet. Indessen, handelt es sich nur um einen individuellen Geschmack, und wird dies ausgesprochen, so möge es noch hingehen. Wenn Jemand das kleine Vergissmeinnicht am Bache allen anderen Blumen vorzieht oder das Veilchen wegen seines süßen Duftes ganz besonders liebt, so lässt sich nichts dagegen einwenden; wenn er aber nun seiner individuellen Neigung zu Liebe zu beweisen versuchte, Vergissmeinnicht oder Veilchen seien die höchste oder einzige Gattung von Blumen, die herrliche Rose, die prächtige Lilie hätten kein Recht zur Existenz, so würde man ihm mit Grund die Tür weisen. Auf gleiche Art lässt sich auch manchen Freunden der Poesie die Idiosynkrasie zu gute halten, dass sie die innigen und gefühlstiefen Lieder eines Eichendorff und Anderer als die schönsten Blüten unserer Lyrik verehren. Wollen sie aber nun dozieren, jene kleinen, meist momentane Stimmungen ausdrückenden lyrischen Stücke seien allein berechtigt, die schwungvolle Hymne, die gedankenreiche und zugleich von Empfindung erwärmte Elegie dagegen gehörten einer falschen Gattung an, so muss man sie alles Ernstes zurechtweisen und ihnen dartun, auf wie bodenloser Verkehrtheit, welcher Unkenntnis der Litteratur, welcher ästhetischen Befangenheit eine solche Ansicht beruht.

(Fortsetzung folgt.)



Ueber Farbenbezeichnung.

Von Ernst Eckstein.

Ein deutscher Gelehrter hat vor Kurzem die Behauptung geäußert, unausgebildete Sprachen besäßen keine eigentlichen Originalwörter zur Bezeichnung der Farben; sie seien vielmehr auf den Notbehelf angewiesen, die Gegenstände mit anderen, ähnlich gefärbten, zu vergleichen, und so beispielsweise statt „grün": „grasfarbig", statt „weiß": „milchfarbig" zu sagen etc.

Der Gelehrte zitiert unter Anderem eine alttestamentliche Bibelstelle, wo die Klarheit des Himmels mit der Farbe des Saphirs verglichen wird, und frägt dann: *Warum* vergleicht der Verfasser

jener Stelle die Klarheit des Himmels mit der Farbe des Saphirs?"

Die Antwort lautet:

„Einfach, weil seine Sprache noch kein Wort für den Begriff des Blauen besaß."

Der Zweck der hier folgenden Zeilen ist, nachzuweisen, dass auch *unsere* sogenannten „Originalwörter" zur Bezeichnung der Farben, wie „blau", „grün", „rot", „gelb" etc. nichts Anderes als solche „Vergleiche", oder besser gesagt, Begriffe sind, die ursprünglich mit der Farbe nicht das Geringste zu tun hatten, sondern lediglich ein Objekt, ein Ding bezeichneten, das sich aus irgend einem Grunde qualifizierte, als Repräsentant aller ähnlich gefärbten Dinge herausgehoben zu werden.

Mit anderen Worten: Die Farbenbezeichnungen sind uns nicht etwa, wie ein Geschenk des Himmels, fix und fertig aus dem Füllhorn der unbewussten Sprach-Produktion in den Schoß gefallen; noch gar hat irgend wie und wo eine Sprachgemeinde durch Stimmenmehrheit beschlossen: „Wir wollen *diese* Farbe von jetzt ab grün und *jene* gelb nennen!" — Vielmehr ist jede Bezeichnung *abgeleitet*, und zwar von demjenigen Gegenstand abgeleitet, an welchem die betreffende Farbe *besonders oft* oder in *besonders augenfälliger Weise* beobachtet wurde.

Also nicht nur die unausgebildeten Sprachen, sondern auch die gebildetsten, wie unser Neuhochdeutsch, bedienen sich jenes „Notbehelfs", und nur der Umstand, dass die lautliche Prägung dieser abgeleiteten Wörter sich im Lauf der Jahrhunderte bis zur Unkenntlichkeit abschleift, kann das Bewusstsein des Volkes über jenen ursprünglichen Zusammenhang täuschen.

Dieser sprachphilosophische Lehrsatz: — dass es niemals ein Originalwort für eine Farbe gegeben habe, sondern lediglich Wörter für farbige Gegenstände — leuchtet uns *a priori* ein, wenn wir bedenken, dass dem eigentümlichen Reizungszustand unserer Netzhaut, den wir Farbe nennen, eine halbwegs definierbare Qualität gar nicht inne wohnt.

Man erkennt dies sofort, wenn man versucht, den Begriff einer Farbe zu formulieren.

Auf die Frage: „Was ist ein Körper?" lautet die kurze und klare Antwort: „Ein Körper ist alles Dasjenige, was einen Raum erfüllt."

Frag' ich dagegen: „Was ist blau?" so lässt sich nur indirekt durch Heranziehung blaugefärbter Objekte antworten. Die Antwort lautet vielleicht: Blau ist diejenige Farbe, die wir am unbewölkten Himmel, am Vergissmeinnicht, an der Kornblume wahrnehmen.

Weiß ich aber nicht schon im Voraus, wie diese Gegenstände gefärbt sind, so wird Niemand im Stande sein, mir durch eine bloße Definition, oder selbst durch eine poetische Schilderung, die sich mit aller Kraft der Beredsamkeit an die nachgestaltende Phantasie wendet, eine Vorstellung von Dem beizubringen, was er „blau" nennt.

Schon hieraus ergiebt sich die Selbstverständlichkeit des oben erwähnten Sprach-Prozesses.

Bei einzelnen Farben-Nüancen, deren genaue Unterscheidung erst bei einem gewissen Kulturgrad Bedürfnis wurde, können wir diesen Prozess in seinen verschiedenen Stadien auch ohne sprachgeschichtliche Kenntnisse und Erwägungen unmittelbar konstatieren.

Die schwingungsreichste Farbe des Spektrums, eine Mischfarbe zwischen Blau und Rot, nennen wir „violett", französisch „*violette*", d. h. Veilchen.

Hier fühlen wir zwar das ursprüngliche Substantiv auch noch deutlich heraus: aber das auf dem Wege des gekürzten Vergleiches abgeleitete Wort „violett" ist bereits dergestalt avanciert, dass wir es ohne Weiteres als ganz legitimes Farbewort verwenden, genau so wie „rot", „grün" oder „blau".

Wir behandeln das ursprüngliche Substantivum als Adjektivum.

Wir sagen: „violetter Atlas", „violette Tinte" „violettes Band".

In früheren Zeiten, da der Entwickelungsprozess von „violett" noch nicht so weit vorgeschritten war, sagte man lieber: „violett-farbenes" oder „violett-blaues" Band. Vergleiche die alte volkstümliche Phrase: „Blau blümerant, violett-blau Band". In diesem „violettblau" liegt noch der ursprüngliche Vergleich: „blau, aber nicht wie das gewöhnliche Blau (Himmel, Kornblume), sondern blau, wie das einen leisen Stich ins Rote zeigende Veilchen". Das französische „*la violette*" wurde vom Volk um so leichter verstanden, als das lateinische „*viola*" in der Form „Viole" schon längst in den deutschen Sprachschatz übergegangen war.

Aehnliche Farbenbezeichnungen, die uns noch jetzt als Dingwörter im Bewusstsein fortleben, sind:

„Lila", vom französischen „*lilas*", der Flieder.

„Rosa", französisch „*rose*", von dem lateinischen „*rosa*".

„Orange."

„Pensée."

Andere Farbwörter sind erst neuerdings eingeführt worden. So z. B.: „reseda", „crème", „lachs", „tabak".

Der maßvolle Schriftsteller wird wohl heute noch lieber sagen: „Ihr Kleid war ‚resedafarbig' oder ‚reseda-grün'."

Aber morgen vielleicht ändert sich sein Geschmack und sein Sprachgefühl.

In „stilvollen" Modeberichten lässt man diese vermittelnden Zusätze seit lange schon weg, wie es denn in der Tat eben so logisch klingt: „Ihr Kleid war reseda", als: „Ihr Kleid war ‚lila' oder ‚violet'."

Je mehr sich — namentlich durch die Forderungen des Luxus und der durch denselben begünstigten Industrie — der Sinn für die einzelnen

Farben-Nüancen schärft, um so zahlreicher werden derartige Neu-Schöpfungen dem Sprachschatz einverleibt werden. Im Deutschen hat dies verhältnismäßig größere Schwierigkeit, als etwa im Englischen, wo die Adjektiva nicht dekliniert werden. „Eine lilae Schleife“ widerstrebt — vielleicht vornehmlich der undeutschen Vokalverbindung „*a — e*“ wegen — einstweilen noch unsrem Genius.

Genau wie mit diesen, auch für den Laien noch durchsichtigen Farbenbezeichnungen, verhält es sich mit den Farbenbezeichnungen überhaupt.

Wir sind geneigt, Wörter wie „schwarz“, „braun“, „gelb“, „rot“, „grün“, „blau“ etc. für selbständige, scharfumgrenzte Begriffe zu halten, für Adjektiva, denen jegliche Anlehnung an Gegenständliches fremd ist.

Bei näherer Betrachtung stellt sich jedoch heraus, dass hier in jeder Beziehung derselbe Prozess vorliegt, wie bei „lila“, „orange“, „violett“, „pensée“, „crême“, „reseda“, „lachs“ u. s. w. Auch in den sinnverwandten Vokabeln der griechischen und lateinischen Sprache lässt sich die heimliche Identität mit einem konkreten Gegenstand überall nachweisen. Für unsere Zwecke reicht die linguistische Analyse der *deutschen* Farbwörter aus.

Beginnen wir mit der Verneinung der Farbe — im physikalischen Sinne — mit „*Schwarz*“.

Das Wort „Schwarz“ bedeutet ursprünglich „Rauch“, „Brandqualm“, „Ruß“, „Schwalch“, genau wie das lateinische *ater*, das lautlich zu *asere, arere, ardere*, trocken sein, brennen, gehört; — wovon *ara*, der Altar, die Brandopferstätte, der Heerd —, (oft irrtümlich vom griechischen *airein*, erheben, abgeleitet). Das deutsche Wort „schwarz“ (gotisch *swarts*, angelsächsisch *sweart*) stammt von einem altgermanischen Verbum *swairan*, das „brennen“ bedeutet. Im Neuhochdeutschen lautet dies Verbum „schwären“ d. h. „brennen“, „brandig sein“, von einer Wunde gebraucht. — „Brandige“ Stellen einer Wunde werden „schwarz“. — Das Wort „schwehlen“ — (wovon „Schwalch“) — ist nur eine Variante von „schwären“.

„*Rot*“ gehört zu dem Sanskritworte *rudhira*, und bedeutet „Blut“. Dieselbe Wurzel findet sich im griechischen *e-ryth-ros*, im Lateinischen *rut-ilus* (rötlich) und im altnordischen *rioda* (blutig machen, mit Blut beschmieren, „*röth*-en“). Die angelsächsische Form für „rot“ ist *reád*, die altfriesische *rád*, die englische *red*, die schwedische *röd*.

„*Gelb*“, schwedisch *gul*, angelsächsisch *gealewe*, englisch *yellow*, mittelhochdeutsch *gilwe, gel*, noch jetzt volkstümlich „*geel*“ — (z. B. in dem Kinderlied: „Safran macht die Kuchen geel“) — italienisch *giallo*, spanisch *gualdo*, heißt „Glanz“, „Helle“. Es gehört zu dem altgermanischen Zeitwort *galan*, das „hell sein“ bedeutet, sowohl für das Auge wie für das Ohr. Im Angelsächsischen heißt *galan* geradezu „singen“ (z. B. in Kynewulfs Gedicht vom dreifachen Kommen Christi: „*füsleódh galan*“ = ein Abschiedslied singen); altsächsisch *galm* bedeutet „Stimme“; (z. B. in der Evangelienharmonie „*galm godes*“ = die Stimme Gottes). Von dem Urworte *galan*, „hell sein“, leitet sich auch das deutsche „gellen“, englisch *yell* ab (vergl. „schreiende“ Farben!), sowie die Nachsilbe in dem Wort: „Nachtigal“ = der Vogel, der in der Nacht laut ist, der in der Nacht singt. Die Wurzel *gal* — findet sich überdies im Lateinischen und im Griechischen: *calare, kalein* = rufen.

„*Braun*“, angelsächsisch *brûn*, schwedisch *brun*, englisch *brown*, italienisch *bruno*, französisch *brun*, heißt „Brand“ und gehört zum althochdeutschen *brinnan*, brennen. Es bleibe dahin gestellt, ob man hier mehr die Farbe des Feuers (griechisch *pyr*) oder mehr die angebrannten („gebräunten“) Gegenstände im Auge hatte. Ich glaube das Letztere, da *brûn* im Angelsächsischen nicht nur „braun“, sondern überhaupt „dunkel“ bedeutet (*brûn-ecg* = mit dunkler Klinge). Auch das italienische *imbrunire* = „dunkel werden“, „Nacht werden“, spricht für die von uns bevorzugte Annahme.

Zu *brinnan* gehört ferner „braten“, angelsächsisch *braedan*, braten, sowie „Brod“, englisch *bread*, gleichsam das durch Feuer Zubereitete. Vergl. die beliebte Zusammenstellung: „Das braune Brod“; „Der Braten bräunt sich.“

„*Grau*“ heißt soviel wie „Geröstetes“, hatte also ursprünglich eine mehr nach „braun“ liegende Bedeutung, bis sich im Lauf der Jahrhunderte eine Begriffswandlung vollzog, für die es auf allen Gebieten sprachlicher Untersuchung Analogieen giebt. Das Wort lautet im Angelsächsischen *grâg* und scheint dort bereits „grau“ zu bedeuten: wenigstens heißt der Brustharnisch „*grâg-hama*“, von der Farbe des Eisens. Die schwedige Form ist *grå*, die dänische *graa* (sprich: *gro*). Ob das deutsche *greis* und das hiervon abgeleitete französische *gris* direkt mit „grau“ zusammenhängt, ist einigermaßen fraglich.

„Grau“ gehört zu einem verloren gegangenen Wort *griuban*, rösten, wovon unser „Grapen“, „Gropen“, „Kroppen“, althochdeutsch *griupo* (die Röstpfanne) sowie die „Griebe“, niedersächsisch *greve, griefe*, ein geröstetes, angebratenes Speckstückchen. Vergl. auch englisch *griddle* (Rostpfanne, Kuchenpfanne), sowie französisch *griller* und schwedisch *grädda* = rösten.

„*Grün*“ bedeutet „Vegetation“, „Pflanze“, „Wachsendes“. Es gehört zu einem altgermanischen Zeitworte *granan*, (lateinisch *cre* — *scere*, wachsen), wovon neuhochdeutsch „Gras“ und englisch *grass*. Vergleiche englisch „*grow*“, (wachsen), angelsächsisch *grôwan* (wachsen, grünen). —

Die altsächsische Form des Eigenschaftswortes lautet *grôni*, die angelsächsische und altfriesische *grêne*, die englische *green*, die schwedische und die dänische *grön*.

Eine ganz analoge Entwickelung zeigt uns das lateinische Wort *viridis* (ursprünglich *visidis*), das

ebenfalls „grün" bedeutet. Es entstammt einer Wurzel *vir-*, *vis-*, = Saft, Kraft. Hiervon *virere*, im Saft stehen, grünen (von der Vegetation gebraucht); *vis*, die Saft- und Kraftfülle; *vir*, der in voller Kraft stehende Mensch, der Mann; *virus*, der Saft im prägnanten Sinne, der Giftsaft: (das deutsche „Gift" heißt ursprünglich auch nur ganz allgemein „Gabe", „Gegebenes"); *virtus*, die aus der Kraftfülle folgende Tüchtigkeit, die Tapferkeit, die Mannestugend.

Und „*Blau*"?

Diese Farbenbezeichnung macht einige Schwierigkeiten.

In den älteren deutschen Mundarten deckt es sich vielfach mit dem Begriffe des Dunkeln, Düsteren, nahezu Schwarzen.

Der Umstand, dass das Griechische für „blau" gleichfalls Bezeichnungen hat, die nebenher noch „dunkel" und „schwarz" oder doch „schwärzlich" bedeuten, ist, beiläufig gesagt, der Anlass zu der bekannten Streitfrage geworden, ob das Auge der Zeitgenossen Homers überhaupt schon die blaue Farbe als Blau empfand, oder ob sich die Fähigkeit der menschlichen Netzhaut, das Blau als besondere Farbe zu perzipieren, erst in den letzten dreitausend Jahren entwickelt habe.

Wir werden auf diese Debatte noch weiter unten zurückkommen.

Ich bringe das Wort „blau" — dänisch *blaa* (sprich *blo*), angelsächsisch *bleó*, *bleó*, englisch *blue*, französisch *bleu* — mit einem altgermanischen Verbum *blavan*, englisch *blow*, deutsch „blähen", „blasen", lateinisch *flare*, zusammen und interpretiere es „Wind", „Brise", „Sturm".

Die Meeresfläche, die bei unbewegter Luft ganz lichtblaue, ja mitunter weißliche Tinten zeigt, wird sofort dunkelblau, wenn die Brise darüber hinfährt und jene vereinzelten Schaumkämme erzeugt, die man in Frankreich „*moutons*" benennt. —

Das Meer aber mit seinen gewaltigen Eindrücken beherrscht das alte Germanentum vollständig. Die Goten (*Guttones*), eh' sie nach Süden zogen und Wohnsitze am Eingang der Balkanhalbinsel ertrotzten, hausten am *Sinus Venedicus*, im heutigen Ostpreußen, und waren so gute Seefahrer, wie die Rugier, die Friesen, die Angeln, die Sachsen, die Skandinavier.

Wurde nun dieses Wort „blau", das ursprünglich „bewegte See" bedeutete, zur Charakterisierung anderer Gegenstände verwendet, so hing es von dem Belieben des Sprechers ab, ob er als Aehnlichkeitsmoment mehr die Farbe oder die Lichtstärke, mehr das „Blaue" oder das „Dunkle" im Auge hatte.

Die Edda bezeichnet den Raben als „*blae-ingur*."

Hier überwog also die Vorstellung des Dunkeln, die Empfindung, dass die Farbe des Raben einen diametralen Kontrast bilde zu dem lichten Gefieder etwa der Möwe oder der Taube. —

Ungefähr analog ist der Vorgang im Griechischen, wo „*kyanos*" bald das Blau der Meerflut, bald die Dunkelheit eines Gewandstoffes oder des Haupthaars bezeichnet. Uebrigens sprechen auch wir von „blauschwarzem" Haar, ja selbst von dem „blauschwarzen" Gefieder des Raben.

Das Wort „blau" hat im Neuhochdeutschen die eine Hälfte seiner Bedeutung („dunkel") verloren; nur die Bedeutung der Farbe ist übrig geblieben.

Eine ähnliche Schwankung jedoch, wie bei dem germanischen Urwort und dem griechischen *kyanos* findet sich im Neuhochdeutschen hie und da noch bei andern Farbwörtern.

So präponderiert bei „grün" bald die Farbe und bald der Begriff des (noch nicht abgeschlossenen) Wachstums — dergestalt, dass Jemand mit vollem Rechte den scheinbar unsinnigen Satz formulieren konnte: „Es ist doch merkwürdig: wenn die Blaubeeren noch grün sind, dann sind sie rot."

„Grün" bedeutet hier unreif.

Auch sagen wir „weißer Wein", obgleich die Farbe des Weißweins eigentlich gelb ist.

Es kömmt uns in diesem Falle mehr auf die Accentuation der Helligkeit, als auf die Nüance an, genau wie dem Griechen und Italiener, wenn er den Rotwein schwarz nennt — (*melas*, *nero*). —

Aus dieser scheinbaren Unsicherheit in der Bezeichnung der Farbe darauf schließen zu wollen, dass die subjektive Fähigkeit, die Farben zu perzipieren, unausgebildet sei, ist offenbar ein Trugschluss.

Für die Gegenwart lässt sich dies augenblicklich nachweisen.

Der Deutsche wird auf eine etwaige Interpellation antworten: „Ich bin mir vollkommen bewusst, dass ich den sogenannten Weißwein gelb sehe."

Der Italiener wird antworten: „Der Schwarzwein ist eigentlich dunkelrot."

Die alten Griechen aber kann ein Skeptiker unseres Jahrhunderts nicht mehr zur Rede stellen, und so hat denn der englische Staatsmann Gladstone aus der Tatsache, dass bei dem Sänger der Odyssee und der Ilias sowohl das Meer als auch das dunkle Trauergewand der Thetis „*kyanos*" genannt wird, die höchst übereilte Folgerung gezogen, die Griechen hätten für die Empfindung der blauen Farbe überhaupt kein Organ besessen.

Der gleichfalls nicht zu leugnende Umstand, dass die Bezeichnung des Grünen (*chloros*) auch „blass", „fahl", „gelblich" bedeutet, lässt Herrn Gladstone diese ungünstige Meinung über das Sehvermögen der Griechen noch weiter ausspinnen, bis er dann schließlich zu dem seltsamen Resultate gelangt, die alten Hellenen hätten überhaupt mehr Helligkeitsunterschiede, als Farben gesehen; die Welt wäre also für sie eine Art Kreide- oder Bleistiftzeichnung gewesen.

Schon aus dem Wenigen, was wir vorhin über die Wandlungen und Begriffsschwankungen im Gebiete der Farbewörter gesagt haben, wird sich der Leser zu dieser kühnen Behauptung, die übrigens

heute noch in der gelehrten Welt ihre Anhänger hat, die nötigen Randbemerkungen bilden.

Hier sei noch das Folgende beigebracht.

Der Begriff des Grünen fällt auch für spätere Generationen mit dem des Fahlen, Blassen, Gelblichen vielfach zusammen.

Bei Shakespeare heißt *greensickness* (Grünkrankheit) dasselbe, was der Neuhochdeutsche „Bleichsucht" nennt.

Die eigentümliche Fahlheit, die durch gewisse Leidenschaften auf dem menschlichen Antlitz erzeugt wird, nennen wir „grün und gelb". — „Er ärgert sich grün und gelb;" — „Sie wird vor Neid grün und gelb." Das sind allgemein adoptierte Redensarten.

Die Engländer sagen ferner: „*She looks quite green*", — (sie sieht ganz grün aus) — um die eigentümliche Blässe zu kennzeichnen, die nach durchtanzter Nacht auf dem Angesicht einer reizbaren jungen Dame brütet.

Ein Gladstone der Zukunft würde hieraus den Schluss ziehen:

„Bei den Deutschen und Engländern des zweiten Jahrtausends war die Fähigkeit, das Grüne und Gelbe zu sehen, noch nicht entwickelt: denn mit dem Worte „grün" bezeichneten sie gleichermaßen die Farbe des Grases wie die eines bleichen Mädchengesichts. Den gelben Rheinwein empfanden die Deutschen als weiß, das gelbe Gold noch vielfach als rot, denn die Wendung „rotes Gold" findet sich bei den Dichtern des neunzehnten Jahrhunderts fast noch ebenso oft, wie bei den Angelsachsen — vergl. Aelfric's *Sermones catholici*."

So spräche der neue Gladstone — und ganz gewiss mit dem nämlichen Recht, wie der alte.

Hiermit scheint mir die an und für sich so unwahrscheinliche Theorie des britischen Staatmanns und seines Apostels Lazarus Geiger hinlänglich widerlegt, ohne dass es des umständlichen naturwissenschaftlichen Apparates bedürfte, den Carus Sterne in seiner Abhandlung „Ueber die Entwickelung des Farbensinnes" beigebracht hat.

Dreitausend Jahre sind in der Entwickelungsgeschichte der Menschheit ein so verschwindend kleiner Zeitraum, dass die Möglichkeit eines so ungeheueren Fortschrittes, wie ihn der Uebergang von der angeblichen Farbenblindheit der Griechen zu unserem ausgebildeten Unterscheidungsvermögen darstellt, bis zum Beweise des Gegenteils *eo ipso* abgelehnt werden muss.

Was Gladstone anführt, erklärt sich auch ohne die Annahme einer so unglaublichen Wandlung. Folglich *ad acta* mit seinen Phantasmen!

Sind *wir* nicht farbenblind, weil wir „grün vor Neid", „rotes Gold", „Weißwein" und „blaue Bohnen" (für „graue Bleiklugeln") sagen; sind die Italiener nicht farbenblind, weil sie den Rotwein schwarz nennen, so braucht natürlich auch Hellas nicht farbenblind gewesen zu sein, bloß um seiner etwas laxen Verwendung der Ausdrücke *chloros*, *glaukos*, *kyanos* willen.

Graf Carl Snoilskys neueste Dichtungen.

In seiner geistvollen Charakteristik Tegnérs, des berühmtesten aller schwedischen Dichter, hat Georg Brandes den Ausspruch getan, dass der litterarische Ruhm in den skandinavischen Ländern meistens ein rein lokaler bleiben müsse. „Die wenigsten poetischen Erzeugnisse werden überhaupt übersetzt und für ein Werk, das sich an den Schönheitssinn wendet, für ein metrisches vor Allem, ist die äußere Sprachform, die in der Uebersetzung verloren geht, von höchster Bedeutung, sie giebt ihm gleichzeitig Dauer und Glanz." Gewiss ist, dass nur einigen nordischen Dichtern vergönnt war, durch gute und den Kern der poetischen Persönlichkeiten erfassende Uebertragung bei uns in Deutschland bekannt zu werden, noch gewisser, dass trotz der nahen Verwandtschaft der Sprachen eigentümliche Schwierigkeiten sich einer getreuen Verdeutschung gerade der eigenartigsten und selbständigsten dänischen und vor allen schwedischen Dichter entgegensetzen. Gleichwohl sind wir mit diesen Wahrheiten von der Verpflichtung dem Entwickelungsgang der stammverwandten skandinavischen Litteraturen zu folgen nicht losgesprochen.

Nach einer Richtung hin kommt man freilich in Deutschland dieser Verpflichtung vollauf nach: die naturalistische Dramatik und Romandichtung Dänemarks und Norwegens nimmt im Interesse und der Teilnahme des deutschen Tageslebens einen breiten, allzubreiten Raum ein. Kaum ein Werk von einiger Bedeutung, welches dieser Richtung angehört, ist unübersetzt geblieben, zahlreiche Arbeiten Ibsens, Kjellands, Björnsons, Jacobsens sind mehrfach verdeutscht, eine Gruppe junger Kritiker schwört nicht höher, als bei Ibsen und selbst diejenigen, welche die Weltanschauung der nordischen Pessimisten (zu denen wir natürlich Björnson nicht rechnen) energisch bekämpfen, räumen ein, dass dämonische Kraft und lebendiger Geist aus deren Werken sprechen. In der einseitigen Würdigung dieser Werke haben wir in Deutschland eine ganz falsche Schätzung der skandinavischen Gesammtlitteratur erlangt. Wir kennen die ganze Reihe der Dichter nicht, bei denen ein andres Empfinden, eine andre Weltauffassung vorherrscht, als bei den Aposteln der schlechtesten Welt. Nicht einmal die weitverbreitete Annahme, dass alle großen nordischen Begabungen auf der Seite des radikalen Pessimismus stünden, trifft zu, neben Björnson, der nur Pessimist wird, wenn er die Gegner des demokratischen Weltheils zu schildern hat, steht in Norwegen der kräftige und liebenswürdige Jonas Lee auf anderem Boden. In der schwedischen Litteratur sind es vollends nur so fragwürdige Naturen wie Strindberg, welche unter dem Banner des alleinseligmachenden Cynismus kämpfen. Die besten und bedeutendsten Talente Schwedens verfolgen andere Wege und unser Bild von der nor-

dischen Litteraturentwickelung wird ein wesentlich anderes, wenn wir die Tätigkeit und Wirkung dieser Dichter betrachten.

Unter den gegenwärtig und schon seit einem Jahrzehnt schaffenden schwedischen Dichtern steht keiner in seinem Vaterlande in höherem Ansehen als Graf Carl Snoilsky, ein Lyriker von jener Tiefe und Vielseitigkeit, in welcher die Lyrik zur Zusammenfassung des poetischen Geistes und Vermögens überhaupt wird. Die vierte Sammlung seiner Gedichte (Dikter af Carl Snoilsky. Fjärde Samlingen. Stockholm, J. Seligmanns Förlag), welche um Weihnachten des verflossenen Jahres hervortrat, ward in Schweden mit der gespannten Erwartung begrüßt, die nur einem volkstümlich gewordenen, allgemein anerkannten Dichter entgegenkommt. Die drei voraufgegangenen Gedichtsammlungen Snoilskys hatten eine so weite Verbreitung gewonnen, als bei einem Dichter in schwedischer Sprache nur irgend möglich ist. Zu uns nach Deutschland sind erst wenige der früheren Gedichte des Grafen gedrungen, und unter diesen wenigen war kaum eines, welches die tiefste und lebendigste Besonderheit des schwedischen Dichters offenbart hätte. Indem wir uns vorbehalten in nicht allzuferner Zeit eine Reihe von Proben aus den verschiedenen Sammlungen Snoilskys deutsch mitzuteilen, wollen wir heute nur den Blick und die Teilnahme jener Leser, denen die nordischen Sprachen nicht ganz fremd sind, auf den neusten Band der Dichtungen hinlenken, der sich dem dritten Band der Gedichte des Grafen ebenbürtig anreiht. Für uns Deutsche hat die vierte Gedichtsammlung des schwedischen Lyrikers dadurch noch einen besonderen Reiz, dass sie großenteils in Deutschland entstanden ist. Graf Carl Snoilsky lebt seit einer Reihe von Jahren im Ausland und besucht die schwedische Heimat nur im Sommer; seine dritte Sammlung spiegelte die poetischen Eindrücke eines mehrjährigen Aufenthalts in Italien, die vierte verrät in mehr als einem Zug und vor allen in den entzückenden Strophen „Goethes Gartenhaus“ wie der Dichter auf deutschem Boden heimisch geworden. Dass er sich schon vor Jahren nicht völlig fremd auf demselben gefühlt, hat er poetisch schön und ergreifend in einem frühern Gedicht „Eine Nacht in Augsburg“ ausgesprochen. Der Dichter geht zu Augsburg in einer Mondnacht aus und die malerische Umgebung will ihn phantastisch belehren, dass er hier ein Fremdling sei. Plötzlich aber belebt sich vor seinem inneren Auge die schweigende und öde Stadt mit buntem Volksgetümmel, ein längst entschwundenes Geschlecht steigt aus seinen Grüften empor:

Und mitten drinnen hoch zu Ross,
So licht und mild
Ein Siegesheld, der Frömmigkeit
Und Stärke Bild.

Und Mütter heben Kinder hoch
Um ihn zu schaun,
Der als ein Retter zog vom Nord
Durch Deutschlands Gaun.

Die Fahnen flatterten im Wind
Blaugolden, frei,
Den Unterdrückten Freiheitslenz
Und Völkermai.

Das Bild verfliegt — vor mir der Markt
Mondschein umher.
Ich stand verlassen — und nun doch
Kein Fremdling mehr.

Jetzt wusst ich, dass ich Bürgerrecht
Auch hier schon fand,
Denn nicht die Scholle ist allein
Das Vaterland.

Von Schweden sah ich nun ein Stück
In Stadt und Land,
Wo Gustav Adolf jedes Herz
Einst überwand!

Der Name des Dichters allein verrät, dass sein Geschlecht nicht schon mit den Ynglingern in Upsala gesessen hat, sondern erst seit den Tagen des großen deutschen Krieges dem nordischen Königreich angehört. In der vierten Sammlung der Gedichte giebt ein farbenreiches Reiseblatt der Erinnerung wie den gegenwärtigen Empfindungen Snoilskys lebendigen Ausdruck. Dasselbe ist „Laibach“ überschrieben. Auf der Fahrt von Triest her hört der Dichter die geliebten Laute der italienischen Sprache verklingen, slavische Töne mahnen ihn, dass er in Krain sei, im Tale sieht er eine Stadt liegen, über der Reihe der Berge ragt ein mächtiges Schneehaupt empor, slovenische Mädchen, eine sonnengebräunte Schaar, wenden auf den Wiesen umher das Heu, im Tale herrscht südländische Farbenglut, am Horizont leuchtet der Schnee. Er forscht nach dem Namen des Orts, bei dem sich Süd und Nord begegnen, er erfährt, dass er in Laibach sei und beim Klang dieses Namens steigen Erinnerungen in ihm empor:

Ein eigenstes Erinnern
Erwacht mir hier mit Recht:
Von Laibach sind ausgegangen
Mein Name und mein Geschlecht.

Aus Knechtschaft der Papisten,
Aus hartem Druck, entrann,
Im Sold der blaugelben Fahne,
Glücklich ein flücht'ger Mann.

Er nahm des Südens Sonne
Als Wegkost in den Sinn,
Der Terglou wies den Pfad ihm
Zum Schnee des Nordens hin.

Nun lächelnd schönes Laibach
Liegst du bereit zum Fang,
Als fordertest du mich wieder
Bei meines Namens Klang.

Vielleicht spür' ich dein Erbe
In meines Blutes Brand;
Doch glaub' mir: Nichts entreißt mich
Je meinem schwedischen Land.

Der Dichter sagt weiter, dass sein Dank und sein Sang nach schwedischer Weise klingen, dass er, obschon sonst frei wie die Lerchen, an Schweden fest gebunden sei. Und dann heißt es:

Doch wie ich in der Ecke
Am Fenster träume frei,
Da schlagen ihre Augen
Auf die geliebten Zwei.

Von meines Jungen Lippen
Frisch wie der Morgen springt
Meine Sprache — meine eigne Sprache,
Die siegeshell erklingt.

Nicht nur in diesem liebenswürdigen Gedicht, sondern auch in einer ganzen Folge anderer Dichtungen der vierten Sammlung gewinnt die tiefe Heimatliebe des Dichters, die Hingabe desselben an Vergangenheit und Gegenwart seines nordischen Landes Gestalt und Farben. Die schwedischen Bilder, die einen guten Teil der zweiten und dritten Gedichtsammlung Graf Snoilskys abgeben und ihn zum gelesensten und geachtetsten der neuen Balladendichter Schwedens gemacht haben, finden hier in den Gedichten „Die weiße Frau“, „Swedenborgs Garten“, „Ein Abend bei Frau Lenngren“ (zum hundertjährigen Jubiläum der schwedischen Akademie der Achtzehn, deren Mitglied der Dichter ist), „Der dreizehnte März“ ihre Fortsetzung; auch das größere Gedicht „Aurora Königsmark“, welches die Sammlung einleitet, gehört in gewissem Sinne zu diesen schwedischen Bildern. Beim Vergleich dieser Dichtungen miteinander und vollends beim Vergleich mit den früheren Serien der „Schwedischen Bilder“ wird es zunächst klar, dass Carl Snoilsky weit entfernt von allem Bänkelsängertum der Balladen- und Romanzenpoesie bleibt. Er behandelt jeden seiner Stoffe in einer Weise von Innen heraus, dass sich nicht nur eine eigentümliche metrische Form für die grundverschiedenen Aufgaben ergiebt, sondern auch sprachlich jeder einzelnen Dichtung ein eigenster Hauch zu Teil wird. Will man die missliche Unterscheidung zwischen malenden und tönenden Poeten festhalten, so gehört Carl Snoilsky unzweifelhaft zu den ersteren, obschon es der schwedischen Sprache am Reiz des Klanges in allen seinen Gedichten wahrlich nicht fehlt. Liegt doch ein Hauptverdienst dieses Lyrikers und lyrischen Epikers darin, der in Nachfolge Tegnérs konventionell gewordenen schwedischen Dichtersprache einen Strom frischen Lebens, sinnlicher Unmittelbarkeit zugeführt und den Beweis erbracht zu haben, dass diese Sprache noch im höchsten Maße künstlerisch bildungsfähig ist. Selbst ein Fremder vermag zu erkennen und zu empfinden, dass zwischen der knapp gedrängten, an eigentümlichen Wortbildungen und Wendungen reichen, die lebendigsten Anschauungen und tiefsten Stimmungen in treffenden Bildern verkörpernden Sprache dieses Dichters und der etwas verwaschenen, sich in Allgemeinheiten bewegenden poetischen Diktion anderer schwedischen Lyriker ein beträchtlicher Unterschied waltet. Wie muss dieser Unterschied erst von den Landeskindern selbst empfunden werden, wie erfrischend die echte Selbständigkeit wirken, mit welcher der Dichter den verschiedensten Anlässen ein Gedicht von reifer und seltener Eigenart abgewinnt. Der vierte Band enthält eine ganze Folge von vollendeten Gelegenheitsgedichten im höchsten Sinne. Was wir von dem individuellen Glanz und Duft einzelner Balladen rühmten, das gilt in gleichem und höherem Maße von den lyrischen Gedichten. Die Sammlung schließt mit einem Gedicht „Auf J. P. Jakobsens Tod“, dem Andenken des früh geschiedenen dänischen Dichters gewidmet. Wer je das tief eigentümliche Buch „Frau Marie Grubbe“ gelesen, der erblickt in Snoilskys Gedicht einen leuchtenden Widerschein der Eigenart des Geschiedenen. In ähnlicher Weise charakteristisch erschienen die Lieder und Bilder „Aus dem Norden“ (Norrifrån), unter denen wir die grundverschiedenen und doch gleich schönen „In der Papierfabrik von Valkiakoski“, „Rättvik“, Beglückte Tage zu Sandshamm“ besonders hervorheben möchten. Unter den Sagen enthüllen nächst dem prächtigen Gedicht „Ginera“, die allegorischen „Das neue Aschenbrödel“ und „Die Wanderung der Poesie“, am ersten das innerste Empfinden des Dichters, lassen den dunklen Quell erblicken, aus welchem die elegischen und tiefernsten Stimmungen hervorströmen, die in fast allen Gedichten Snoilskys vorwalten. Der Dichter ist von dem Weh irdischer Beschränkung durchdrungen, er weiß sehr wohl, warum in der Poesie der Neuzeit die glückliche Harmlosigkeit und der Traum goldner Tage nicht völlig wiederkehren wollen. In seiner „Wanderung der Poesie“ erzählt er, wie sich die schöne Muse der Poesie aus dem Kreise der Seligen wegschleicht, ihren Korb mit frischen Rosen füllt und einen dunklen Pfad niederwärts antritt:

Auf Treppenstufen, unter Tropfsteinbogen
Ging sie zur Höhle dunkler Not hinein,
Sie fröstelte, die Goldsandalen sogen
Beim Schritt sich fest am schlüpfrigen Gestein.

Sie kam — sie sah! Da rauschte aus dem Schweigen
Ein Röcheln wie verschlammter Strom ringsum,
Vor den Gesichtern aus des Hungers Reichen
Mit ihren welken Rosen stand sie stumm.

Dem Korb entgegen magrer Hände Strecken!
Doch auf die Blumen fiel der Fackel Schein.
Ein Hohngelächter klang der Maid zum Schrecken:
Sie bringt nur Blumen! Blumen uns allein!

Wohl floh sie heimwärts bei des Hohnes Gellen,
Im Ohr den Schrei, den heisern, zorngeschwellt, —
Und droben spielten der Kaskade Wellen —
Doch war verwandelt des Genusses Welt.

Die Seligen aus heitrer Träume Wiegen
Erwacht, begrüßten sie, die schön und licht,
Auf ihren Lippen aber will versiegen
Der Wohllautstrom und Rosen streut sie nicht.

Mit dieser Erkenntnis hängt die tiefe und zarte Teilnahme innig zusammen, die der sonst männliche, lebensfrohe, ja schönheitstrunkene Dichter allem menschlichen Leid gegenüber bewährt. Ein gewinnender Zug der Milde, der reinen Menschlichkeit geht, wie durch die älteren, so auch durch die jüngsten Dichtungen des schwedischen Lyrikers hindurch, aber leitet nicht

zur Schwäche und nirgend zur lehrhaften Reflexion. Die sinnliche Stärke und Frische, die schärfste und feinste Unterscheidung des Poetischen und des bloß rhetorisch Ethischen verlässt den Dichter keinen Augenblick und bei der innigsten Hingebung an allgemeine Fragen vergisst er nicht, dass die Fragen sich in leidenschaftliche Mitempfindung, in Anschauung, in Fleisch und Blut wandeln müssen, bevor sie der Poesie etwas angehen. Die starke Wirkung des Dichters beruht darauf, dass er durch eine Welt voll widersprechender Empfindungen, schwerer Bangnisse und Zweifel in der Zuversicht hinschreitet, dass diese Schönheit trotz allem, ihre erlösende Kraft nicht völlig verloren habe. Und Graf Snoilsky ist wie wenige befähigt, die charakteristische Schönheit gar vieler Erscheinungen und Momente wahrzunehmen und festzuhalten. Unverkennbar sind einige der hervorragendsten deutschen und französischen Dichter auf seine Entwickelung von Einfluss gewesen, aber nirgends erscheint er als Nachahmer, nirgend richtet sich seine Individualität an dem Stabe einer anderen empor, überall bewahrt er jene frische Empfänglichkeit für alle Herrlichkeit der Welt und jene ernste schlichte Ruhe, die bei poetischen Nordländern, unbeschadet ihrer Eigenart, als gemeinsamer Grundzug wiederkehrt. Verstehen wir gewisse Züge und Anläufe in Graf Snoilskys neuesten Gedichten richtig, so ist der Drang nach einer gestaltenden Konzentration seines reichen und großen Talents, nach Bewältigung größerer Stoffe in ihm lebendig geworden und wir dürfen hoffen, dem Dichter in gleicher Frische, in gleich ernster, gleich gewinnender Eigentümlichkeit bald in einer größeren Schöpfung wieder zu begegnen.

Dresden. Adolf Stern.

Tolstoïs „Macht der Finsterniss" im Théâtre Libre.

Im Februar des Jahres gelangte das obengenannte Werk des, Dank der Gönnerschaft Turgenjews, auch in Frankreich schnell berühmt gewordenen russischen Dichters im Théâtre Libre unter großem Beifall zur Darstellung. Die Uebersetzung stammt von Pavlosky und Méténier und ist von Tolstoï nicht nur gebilligt, sondern auch verbessert worden, so dass sie also, um einen Lieblingsausdruck der dem Dichter in mancher Beziehung geistig nahestehenden Naturalisten zu gebrauchen, einen dokumentarischen Charakter besitzt. Das russische Original ist hie und da verändert und gewisse Ausdrücke sind gemildert worden, aber doch nicht so sehr, dass die Eigenart des Werkes, die brutale Wahrheit, dadurch verwischt worden wäre.

Bevor ich die „Puissance des Tenèbres" bespreche, einige Worte über das Théâtre Libre und die in Paris herrschende Russomanie, welche sich auch auf dem Gebiete der Litteratur deutlich äußert.

Das Théâtre Libre nimmt unter den Pariser Bühnen eine Ausnahmestellung ein, denn es öffnet seine Pforten nur alle acht Tage, und zwar nur während der Theatersaison, hat kein zahlendes Publikum und setzt seinen Abonnenten fast nur litterarische Leckerbissen vor, welche meist von den naturalistischen Köchen oder, allgemeiner gefasst, von kühnen Neuerern zubereitet wurden. Das Publikum besteht im Wesentlichen aus Feinschmeckern, mithin — und darauf wollte ich hinaus, — giebt der Erfolg im Théâtre Libre noch keine Gewähr für einen solchen in einem anderen Pariser Theater, wo sich das zahlende Publikum aus den verschiedensten Elementen zusammensetzt. Augier, Dumas, Sardou haben die Aufführung des Tolstoïschen Werkes für unmöglich erklärt, Zola hat sich im entgegengesetzten Sinne ausgesprochen. Wie es heißt, wird es früher oder später im Vaudeville-Theater aufgeführt werden; man wird sich also bis dahin gedulden müssen. Da indessen Zolas Assomoir s. Z. an hundert Aufführungen erlebt hat, so ist es sicherlich nicht unmöglich, dass man auch die viehische Trunkenheit der russischen Bauern ertragen wird, und zwar um so mehr, als es der „Macht der Finsterniss" im Uebrigen an großen Vorzügen nicht fehlt und man in Paris den russischen Dichtern ungemein wohl will. In verhältnismäßig kurzer Zeit hat sich der slavische Roman dort Bürgerrecht erworben, und schon spricht man von der Gründung eines Théâtre Michel, auf dem nur russische Dramen dargestellt werden sollen. Diese Bevorzugung der russischen Litteratur, welche sich weder mit der deutschen, noch mit der englischen, ja vielleicht nicht einmal mit der zeitgenössischen italienischen Litteratur messen kann, ist vorwiegend politischer Natur, wenn auch andrerseits die schon erwähnte Verwandtschaft der litterarischen Tendenzen in den beiden mit einander liebäugelnden Ländern nicht geleugnet werden kann.

Auf den ersten Blick hin scheinen freilich Zola und Tolstoï wenig miteinander gemein zu haben, denn der eine ist ein Atheist und Materialist, der andere ein Theist, ja Mystiker. Und doch steckt in den Werken beider ein sozialistisches Element, wie denn auch beide die idealisierende Form verschmähen. Gleich unerbittlich in ihren dichterischen Konsequenzen schildern sie beide die Welt als ein Jammertal und die Menschheit als trostlos verworfen.

In der Tat, — welch eine Welt, die uns in der „Macht der Finsterniss" entgegentritt! eine russische Bauernwelt, deren geistige Verfinsterung die letzte Ursache all der Greuel ist, die der Dichter vorführt. Die Unwissenheit, der Aberglaube und Hand in Hand damit die in Russland in der Tat nur zu verbreitete Trunksucht! In diesem Dunstkreise der Verrohung hat die Macht der Finsternis natürlich leichtes Spiel, und eine Schuld zeugt die andere.

Das ist der Grundgedanke des Werkes, das mich in seiner schauerlichen Folgerichtigkeit — mutatis

mutandis — an Wagners Nibelungenring erinnert hat. Wie hier das Gold allen, die es in Händen haben, verhängnisvoll wird, so dort die Unwissenheit, die Verkommenheit des russischen Bauernstandes den Helden Tolstoïs. Bei dem einen Dichter handelt es sich um einen philosophischen, bei dem anderen um einen politischen Grundgedanken. Es liegt auf der Hand, dass das Wagnersche Kunstwerk einen allgemein menschlichen Inhalt hat, während dasjenige Tolstoïs nur für russische Verhältnisse passt. Die Habgier ist allerorten gleich, die Unwissenheit nicht. Die Tolstoïsche Handlung setzt einen bestimmten Grad jener Unwissenheit voraus, der für uns Deutsche und die übrigen Kulturvölker nur ein sittengeschichtliches Interesse hat. Mithin ist die „Macht der Finsternis" kein Kunstwerk ersten Ranges und kann unmöglich, wie es in einem russischen Blatte geschehen ist, mit den Tragödien eines Aeschylos verglichen werden. Aber wozu den höchsten Massstab anlegen! Wenn wir uns die Sittendramen der französischen Dichter gefallen lassen, warum nicht auch die der russischen? Die blasierte Pariser Boulevardwelt ist wahrlich nicht interessanter, als die trunkene russische Bauernwelt, ja, der Rausch der Eitelkeit ist auf die Dauer noch unerträglicher, als der des Schnapses.

Gleich im ersten Akte kommt der in den französischen Stücken so beliebte Ehebruch zu seinem Rechte oder vielmehr — Unrechte. Anicia, die jugendliche Gattin des ewigem Siechtum verfallenen und darum von ihr gehassten reichen Bauern Peter liebt den Knecht Nikita. Und mit wie richtigem dramatischen Instinkt der Dichter, — wohl wissend, dass die Bewegung das Lebenselement des Dramas ist, — diese verbrecherische Liebe wirksam herausarbeitet! Akim, der Vater des Knechtes, — beiläufig bemerkt, das Mundstück der dichterischen gottesfürchtigen Moral und fast die einzige sympathische Figur im Werke — will Nikita zur Ehe mit der von ihm verführten Marina zwingen. Anicia ist außer sich, findet aber in Matrona, der kupplerischen und ehrgeizigen Mutter Nikitas, eine mächtige Bundesgenossin. Sie begünstigt das ehebrecherische Verhältnis ihres Sohnes, denn sie rechnet auf den Tod Peters und zieht die reiche Wittwe der unvermögenden Marina als Schwiegertochter bei Weitem vor. Nikita schwört einen Meineid, dass er Marina nicht verführt habe, der Vater giebt seufzend nach und der Liebhaber Anicias wird noch ein Jahr länger im Hause seines Dienstherren bleiben. Der Ehebruch veranlasst den Meineid und der Meineid ermöglicht die Fortsetzung des Ehebruchs, der, wir ahnen es bereits am Schluss des ersten Aktes, noch schwerere Verbrechen zur Folge haben wird.

All diese Figuren sind meisterhaft gezeichnet: Matrona, die bäurische Lady Macbeth des Stückes. Nikita, der Schönste im Dorf und verwöhnte Liebling aller Dorfschönen, nicht bösartig, aber träg, willenlos, und ganz in der Gewalt seiner verschmitzten, gewissenlosen, nur ihn liebenden Mutter und der sinnlichen Anicia!

Im zweiten Akte treibt Matrona mit teuflischer Ueberredungskunst Anicia zur Vergiftung ihres Gatten, den sie noch vor seinem Tode des täglich an einem anderen Orte verborgenen Geldes beraubt, um es widerstrebend dem Geliebten zu geben. Man muss diesen Akt lesen, um die Kunst zu würdigen, mit welcher der Dichter den inneren Kampf der Bäuerin zwischen ihren Gewissensskrupeln, ihrer Habgier und ihrer sinnlichen Liebe gezeichnet hat.

Der dritte Akt spielt neun Monate später. Peter ist gestorben, Nikita hat Anicia geheiratet und deren und nunmehr auch seine Stieftochter Akulina zu seiner Maitresse gemacht. Le ménage à trois! Wie widerwärtig ist das alles und — wie wahr! wie folgerichtig! Anicia hatte mit dem Knechte die Ehe gebrochen, der zum Herren Gewordene tut ihr nun in demselben Hause dieselbe Schmach an. Er kann sie um so weniger achten, als er von ihrem Giftmord weiß; zum Trunkenbold geworden, verschwendet er das von ihr ererbte Geld, an dem sie mit bäurischer Habsucht hängt. Die, welche einst ihren ersten Gatten misshandelt hatte, muss nun die Tyrannei des zweiten ertragen. Sie vermag sich ihm nicht einmal zu widersetzen, denn sie liebt ihn und das Schuldgefühl drückt sie nieder. In einer ergreifenden Szene redet der alte Akim, der die Trunkenheit seines Sohnes und dessen ehebrecherisches Verhältnis beobachtet hat, dem Sohne vergeblich ins Gewissen. Keine Minute länger will er dessen Gastfreundschaft genießen und scheidend ruft er ihm zu: „Erwache, Nikita, habe ein Gewissen!" Dieser Abschied hat den Trunkenen ernüchtert und als der Vorhang sinkt, bricht er in Tränen aus: „O, mir ist wehe ums Herz!"

Wie richtig das Stück gebaut ist! Den Höhepunkt der Handlung bildet das sträfliche, beinahe blutschänderische Verhältnis Nikitas zu Akulina, das im vierten Akt die Katastrophe herbeiführt. Wir sehen den Helden auf der höchsten Staffel seines vermeintlichen Glücks. Am Schluss des dritten Aktes beginnt bereits die Umkehr.

Der vierte Akt ist der ergreifendste, aber auch der grauenerregendste. Wenn mir der Raum nicht fehlte, würde ich ihn mit dem zweiten Akte des Macbeth, der offenbar vorbildlich gewirkt hat, ausführlich vergleichen. Bei Shakespeare ist das Grässliche durch die Geistesgröße seiner Figuren, durch die Höhe ihrer Ziele, durch die gedankentiefe Sprache und eine wunderbare Symbolik der Gegensätze in den auf einander folgenden Szenen gemildert, bei Tolstoï nicht. Ich bilde mir ein, kein so verzärteltes Gemüt zu haben, wie der französische Theaterbesucher, aber ich gestehe es offen, dieser vierte Akt des russischen Dichters ist mir doch zu — ja, wie es nennen? — zu grobtragisch, zu naturalistisch, zu grauenvoll,

trotzdem es ihm, wie gesagt, wahrlich nicht an tragischen Gehalte fehlt.

Das Verhältnis Nikitas zu seiner Stieftochter bleibt nicht ohne Folgen, diese — Folgen sind strafbar und deren Entdeckung erscheint um so gefahrdrohender, als im vierten Akt ein Bauer nach russischer Sitte für seinen Sohn um Akulina wirbt. Wieder ist es Matrona, welche zur Ermordung des Neugeborenen rät, zu einer Ermordung, mit der verglichen der frühere Giftmord nur ein Kinderspiel ist. Anicia verbündet sich nämlich diesmal mit der Schwiegermutter gegen Nikita; sie will, dass auch er empfinde, was es heißt, einen Mord auf dem Gewissen zu haben; sie will sich überdies für die ihr angetane Schmach rächen: der Vater muss sein eigenes Kind umbringen; wo nicht, bringt sie alles ans Licht, gleichviel ob sie zum Tode verurteilt wird oder nicht. Und der Vater schaufelt dem eigenen Kinde im Keller ein Grab und tödtet es, indem er es unter einem Brette zerquetscht, auf das er sich setzt! Dann hört er das Wimmern des sterbenden kleinen Wesens, zuerst in Wirklichkeit, dann in der Stimme seines Gewissens. Beinahe wahnsinnig, will er sich an Weib und Mutter rächen, hebt den Spaten gegen sie auf . . ., nein, alles das ist wirklich gar zu grausig!

Der fünfte Akt, dessen Schilderung der Gewissenspein an die Meisterszenen der Zolaschen Thérèse Raquin erinnert, muss aus dichterischen Gründen tragisch enden; ob dieses Ende realistisch ist, bleibe dahingestellt. Bei der mit Schnapshekatomben gefeierten Hochzeit Akulinas legt Nikita ein offenes Bekenntnis seiner Schuld ab und der Vater segnet ihn mit den Worten: „Gott wird dir verzeihen, geliebtes Kind; du hast dich nicht verschont, er wird dich verschonen.“

Auch bei diesem sich durchaus nicht abschwächenden Schlussakte erkennt man wieder recht deutlich die dramatische Begabung des Romanziers darin, dass er gerade die Hochzeit Akulinas, — gleichsam ein Ehebruch vor der Hochzeit! — zum Anlass jenes Schuldbekenntnisses wählt. Der Ehebruch hat Nikita zum Meineidigen und zum Kindesmörder gemacht, man begreift, dass sein Gewissen vor der Begünstigung eines neuen, vor einer neuen Täuschung zurückbebt.

Alles in Allem ein hochdramatisches Werk!

Paris. E. von Jagow.



Goethes Faust in der Göchhausenschen Abschrift.

Von Richard Weltrich.

„Es ging mir wie Saul, dem Sohne Kis', der auszog seines Vaters Eselinnen zu suchen und ein Königreich fand“ — mit diesen Worten leitet Erich Schmidt den Bericht einer Auffindung ein, welche in der Geschichte der Litteratur für immer denkwürdig sein wird. Denn nichts Geringeres hat sie ans Licht gebracht, als Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt, oder, genauer, die Faustdichtung in derjenigen Gestalt, welche ihr Goethe in den Jahren 1773 bis 1775 gegeben hatte, in derjenigen Zahl und Reihenfolge der Szenen, welche Goethe im November 1775 nach Weimar mitbrachte. Der Leser kennt den Hergang der Entdeckung: „Um die Arbeiten der Goethegesellschaft zu fördern, erbietet sich der Großneffe des weimarischen Hoffräuleins Luise von Göchhausen, Herr Major von Göchhausen zu Dresden, den Nachlass der Längstverstorbenen zu zeigen; im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar reist Erich Schmidt zu Anfang des Jahres 1887 nach Dresden und findet, ein Sonntagskind, in einem Sammelband von Aufzeichnungen und Auszügen, welche Luise von Göchhausen seit 1766 niedergeschrieben hatte, einundzwanzig Szenen des Goetheschen Faust in einer älteren, von der bekannten vielfach abweichenden Fassung. Heute liegt im Druck vor, was die Handschrift mehr als ein Jahrhundert still bewahrte*)

Das Fräulein Luise von Göchhausen, die Hofdame der Herzogin-Mutter Amalia, die „Thusnelde“ der weimarischen Gesellschaft, ist von Zeitgenossen und Nachlebenden nicht immer mit Billigkeit beurteilt worden. „Ein verwachsenes und moquantes Geschöpf“ nennt sie Schiller in seiner scharfen Art, nachdem er in Tieffurt zuerst ihr begegnet war; und doch hatte sie damals die Artigkeit, eine Rose für ihn zu brechen. Auch in späteren Jahren besaß sie nicht sein Vertrauen; als Körner ihren Umgang anziehend fand, schrieb Schiller dem Freunde zurück: „Die Göchhausen ist eine Person, wie man sie an einem Hofe nur wünschen mag. Obgleich keine Aufrichtigkeit von ihr zu erwarten, so ist es an ihrer Stelle sogar Pflicht, jedem es wohl zu machen, etwas Verbindliches zu sagen oder zu thun, und die heterogenen Elemente durch ein gewisses Studium der Schwächen zu vereinigen.“ Ein sehr zweifelhaftes Lob, wie man sieht. Aber Schiller liebte an den Frauen das Zarte, das Sentimentale, auch das Pathetische; sein weibliches Ideal hieß „Anmut und Würde“, und sein Urteil über weimarische Verhältnisse war beeinflusst durch Charlotte von Kalb wie später durch die Schwestern von Lengefeld. Luise von Göchhausen war auf einen anderen Grundton gestimmt: sie stand mit den Geistern schalkhaft sprudelnder Laune im Bund, sie war mutwillig, neckte und wollte geneckt sein, sie ließ ohne Zwang sich gehen und rümpfte über einen Scherz, auch wenn er derb war, nicht leicht das Näschen. Ihre Zunge konnte spotten; aber Personen, welchen Mutter Natur eine Unbill angetan hat, tragen einen geheimen Stachel im Herzen, und ihr reizbarer Geist fühlt die

*) „Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt.“ Nach der Göchhausenschen Abschrift herausgegeben von Erich Schmidt. Zweiter Abdruck. 1888; Weimar, Böhlau.

Pflicht, durch doppelte Wehrhaftigkeit die Mängel der körperlichen Erscheinung zu decken. Luise von Göchhausen war dennoch der Herzenswärme fähig; wir haben auch von Anderen als von Körner das Zeugnis, dass sie auf die Gesellschaft einen wohltätigen Einfluss übte, dass sie eine behagliche Existenz um sich zu verbreiten wusste. Beging sie Indiskretionen, so flossen diese aus ihrem Temperament, nicht aus bösem Willen. Auch war ihre Ungezwungenheit nicht Ungebundenheit; Knebel rühmt vielmehr ihren „strenge moralischen“ Sinn. Regen Geistes, empfänglich für Dichtung, hat sie den Weimarischen Musen eine freundliche Stätte bereiten helfen; und dankbar haben es diese gefügt, dass der Name Göchhausen von jetzt ab mit der litterarischen Geschichte der größten Dichtung Goethes verknüpft bleibt. Goethe hat in den ersten Jahren seines Weimarischen Aufenthaltes wiederholt bei Hof oder bei Vertrauten aus dem Faust vorgelesen; so lernten Wieland, Einsiedel, Knebel Teile der Dichtung kennen. Gleich ihnen wird auch Luise von Göchhausen einer Vorlesung beigewohnt haben, und, wie es scheint, hat sie das Manuskript von Goethe sich ausgebeten. Ob sie die Abschrift mit Erlaubnis des Dichters machte? Wir wissen es nicht, und so darf man die Galanterie haben, einen Missbrauch nicht anzunehmen. Ob Goethe die Veröffentlichung, welche heute vollzogen ist, mit Unmut sähe? Man liebt es nicht, die abgestreifte Schlangenhaut sich wieder umlegen zu lassen, und wie eine Versagung lauten die von Erich Schmidt selbst zitierten Verse:

> „Lass doch, was du halb vollbracht,
> Mich und andre kennen!“
> Weil es uns nur irre macht,
> Wollen wir's verbrennen.

Aber wir wissen auch, dass der große Dichter keinen höheren Wunsch kannte, als dass seine Nation lerne und lernend weiterschreite, und nicht irre gemacht, nur gefördert, gefördert in Erkenntnis und Liebe, werden die heute Lebenden durch die Veröffentlichung seines Jugendwerks.

In Goethes „Italiänischer Reise“ findet sich, datiert „Rom, den 1. März 1788“, jene der Korrespondenz mit Herder zugehörige, für die Geschichte der Faustdichtung hochbedeutsame Stelle, deren Vergegenwärtigung für unsere Zwecke dienlich sein mag. Goethe schreibt: „Es war eine reichhaltige Woche, die mir in der Erinnerung wie ein Monat vorkommt. Zuerst ward der Plan zu Faust gemacht, und ich hoffe, diese Operation soll mir geglückt sein. Natürlich ist es ein ander Ding, das Stück jetzt oder vor fünfzehn Jahren auszuschreiben; ich denke, es soll nichts dabei verlieren, besonders da ich jetzt glaube den Faden wiedergefunden zu haben. Auch was den Ton des Ganzen betrifft, bin ich getröstet; ich habe schon eine neue Scene ausgeführt, und wenn ich das Papier räuchere, so dächte ich, sollte sie mir niemand aus den alten herausfinden. Da ich durch die lange Ruhe und Abgeschiedenheit ganz auf das Niveau meiner eigenen Existenz zurückgebracht bin, so ist es merkwürdig, wie sehr ich mir gleiche, und wie wenig mein Inneres durch Jahre und Begebenheiten gelitten hat. Das alte Manuscript macht mir manchmal zu denken, wenn ich es vor mir sehe. Es ist noch das erste, ja in den Hauptscenen gleich so ohne Concept hingeschrieben; nun ist es so gelb von der Zeit, so vergriffen — die Lagen waren nie geheftet —, so mürbe und an den Rändern zerstoßen, dass es wirklich wie das Fragment eines alten Codex aussieht, so dass ich, wie ich damals in eine frühere Welt mich mit Sinnen und Ahnen versetzte, ich mich jetzt in eine selbstgelebte Vorzeit wieder versetzen muss.“

Ohne Zweifel waren es die hier beschriebenen Faustpapiere, welche der Göchhausenschen Abschrift zu Grunde lagen. Möglich, dass Goethe, als er das Manuskript verlieh, aus den losen Lagen desselben einzelne Blätter herausnahm, welche flüchtige Einfälle, skizzenhafte Andeutungen über die Fortführung enthielten; aber sicherlich war keine der später veröffentlichten Szenen ausgereift oder auch nur zu einem vorläufigen Abschluss gebracht, als Luise von Göchhausen die Handschrift empfing. Die Göchhausensche Abschrift bietet somit einen Ersatz für das von Goethe, wie Erich Schmidt glaubt, um 1816 vernichtete Original; und dieser Ersatz ist um so schätzenswerter, als die Kopie allem Anschein nach von großer Treue und Sorgfältigkeit ist. Somit besitzen wir nunmehr den ersten Teil des Goetheschen Faust in dreierlei Gestalt: 1. in der Fassung und Szenenreihe der Göchhausenschen Abschrift; 2. in der von Goethe mit der Bezeichnung „Ein Fragment“ veröffentlichten Ausgabe des Jahres 1790; 3. in der die vollendete Dichtung enthaltenden Ausgabe von 1808.

Es ist nicht die Absicht der folgenden Zeilen, das Problem der geschichtlichen Entstehung der einzelnen Teile der Faustdichtung und den Prozess der Planschöpfung einlässlich zu behandeln. Allerdings sollen Fragen dieser Art, da sie doch beständig sich aufdrängen, nicht ausgeschlossen bleiben; aber der leitende Gesichtspunkt soll hier der in engerem Sinne ästhetische sein, auf die Formen und Gesetze der dichterischen Kunst, soweit für deren Erkenntnis aus der Vergleichung der Ausgaben ein Gewinn zu ziehen ist, und auf die poetische Technik Goethes soll zunächst die Untersuchung sich richten. Zu diesem Zwecke scheint es geeignet, die Reihe der sämmtlichen neuaufgefundenen Szenen an uns vorübergehen zu lassen und ihren Gehalt und Bestand an der vollendeten Faustdichtung, teilweise auch an dem Fragment von 1790 zu prüfen. Um jedoch falsche Ansprüche fernzuhalten, mag eine Bemerkung vorangehen. Der Faust der Göchhausenschen Abschrift hat schon an den Eigentümlichkeiten der orthographischen Schreibung und der Interpunktion

seine besondere Physiognomie. Die Interpunktion ist von großer Sorglosigkeit; auch die Schreibung nimmt sich viele Freiheiten. Auf diese Dinge kann hier nicht eingegangen werden, wenn sie auch gelegentlich hervortreten. Der Göchhausensche Faust zeigt ferner gegenüber der späteren Gestalt des Gedichtes eine beträchtliche Anzahl heute veralteter oder provinzieller, dem Jugendstil Goethes angehöriger und der Sprache des Volkes näher stehender Wortformen und Ausdrücke. Auch alle Kleinigkeiten dieser Art aufzuführen halte ich nicht für geboten, es wird genügen, mittelst einzelner Beispiele auf die Feile, welche der Dichter nachmals vollzogen hat, hinzudeuten.

Erste Szene. Der vollendete Faust schickt dem Beginn der Tragödie die Zueignungsstrophen, das Vorspiel auf dem Theater und den Prolog im Himmel voran; die Göchhausensche Abschrift beginnt wie das Fragment von 1790 unmittelbar mit der Dichtung selbst, mit Fausts Monolog. Beide schließen die erste Szene mit dem Verse: „Und froh ist, wenn er Regenwürmer findet;" Fausts zweiter Monolog, der Schritt zum Selbstmord, Glockenklang und Chorgesang fehlen also im Faust von 1775 wie im Fragment von 1790. Soweit die erste Szene der Göchhausenschen Abschrift mit der späteren Dichtung parallel geht, sind die Verse im Großen und Ganzen die nämlichen, welche die Welt längst kennt; die Unterschiede sind verhältnismäßig geringfügig. Die vier ersten Zeilen lauten:

„Hab nun ach die Philosophey
Medizin und Juristerey,
Und leider auch die Theologie
Durchaus studirt mit heisser Müh."

In der späteren Fassung hat die veraltete Form „Philosophey" der gebräuchlichen und achtungsvoller lautenden „Philosophie" Platz gemacht; „Juristerei" durfte bleiben, aber um des Reimes der dritten Zeile willen und zugleich zu Gunsten korrekterer Betonung der Silben rückte es vom Ende des zweiten Verses an den Anfang desselben. „Hab" hat wie weiter unten „Nas", „Höll" u. s. w. seine Endsilbe erhalten. Des Reimes auf „Medizin" halber, aber auch zum Vorteil des Wohllauts ist am Ende des vierten Verses an die Stelle von „Müh" „Bemühn" getreten. Der Artikel vor „Philosophey" ist wie vor „Theologie" weggefallen, im Einklang mit dem Sprachgebrauch, welcher den Artikel weglässt, wenn das Objekt zu „studiren" die Fakultätswissenschaft bildet. Vers 7 der Göchhausenschen Abschrift hat statt: „Heiße Magister, heiße Doctor gar" die Worte: „Heisse Docktor und Professor gar". „Magister" passt besser zur Zeit des Faust; die Abänderung hat mittelbar zur Folge, dass nun auch die der deutschen Sprache widerstrebenden Pluralformen „Docktors, Professors" des 14. Verses durch „Doctoren, Magister" ersetzt werden. Vers 28: „Zu sagen brauche, was ich nicht weiß" statt des ursprünglichen „Rede von dem was ich nicht weis" giebt den Gedanken um eine Linie bestimmter und richtiger. Für „Würme" setzt Vers 50 der späteren Fassung die zur Alleinherrschaft gelangte Form „Würmer". Die in der Göchhausenschen Abschrift hier folgenden Verse:

„Und bis ans hohe Gewölb hinauf
Mit angeraucht Papier besteckt
Mit Gläsern Büchsen rings bestellt"

hat Goethe zu Gunsten des Satzbaues der ganzen Stelle verbessert, wobei auch der unzulässige flexionslose Dativ der zweiten Zeile in Wegfall kam. Vers 58 lautete ursprünglich: „Sich inn in deinem Busen klemmt?" „Inn" für „innen", „tiefinnen" hat wohl guten Sinn, verstößt aber gegen den Gebrauch und wurde von Goethe durch „bang" ersetzt. Höchst spärliche Abänderungen haben die Versreihen erfahren, welche das Beschauen des Makrokosmuszeichens und die Beschwörung des Erdgeistes begleiten; den hinreißenden Strom und Sturm dieser Worte schöpfte Goethe aus der Urkraft der ersten Inspiration. Vers 112 lautete ursprünglich: „All Erden weh und all ihr Glück zu tragen"; seit 1790 lesen wir: „Der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen". Hier hat der Vers ebenso sehr an Schönheit als an grammatischer Richtigkeit gewonnen; die nachlässige Schreibung des jugendlichen Goethe, die Trennung der zusammengehörigen Kompositionsglieder („Erden weh") hatte dem folgenden „ihr" den trügenden Schein einer vorhandenen syntaktischen Beziehung gegeben. Den Gebrauch des jugendlichen Lieblingswortes „all" hat Goethe, wie Erich Schmidt hervorhebt, nachmals beschränkt. Ein harter Vers begegnet uns in der Göchhausenschen Abschrift: „Du! der, den kaum mein Hauch umwittert"; „Bist du es? der, von meinem Hauch umwittert", setzte dafür das Fragment von 1790 ein. Der Göchhausenschen Abschrift zufolge erscheint der Geist in der Flamme „in wiederlicher Gestallt". Letzteren Beisatz tilgte schon das „Fragment". „In widerlicher Gestalt" sagt nicht ganz dasselbe wie „schrecklich"; auch der Eindruck des dem Menschen Fremdartigen und deshalb ihn Abstoßenden liegt in jener Bezeichnung.

Der Erdgeist verschwindet und Wagner klopft an die Thüre; Faust spricht die Worte:

„O Tod — ich kenn's — das ist mein Famulus!
Es wird mein schönstes Glück zu nichte!
Dass diese Fülle der Gesichte
Der trockne Schleicher stören muss!"

Hier zeigt die Göchhausensche Abschrift zwei Varianten. Für „Schleicher" steht „Schwärmer"; ohne Zweifel ist das spätere „Schleicher" besser, ist ein schärferer Strich in der Zeichnung Wagners. Der zweite Vers aber lautete ursprünglich: „Nun werd ich tiefer tief zu nichte". Erich Schmidt bemerkt: „Interessant ist, dass nun auch Stellen, die bisher der Interpretation Schwierigkeit machten, durch eine bloße stilistische Aenderung zwar formal geklärt, aber im Gedanken getrübt erscheinen: Scherer und

sein Schüler A. Ulich fragten sich, wie denn Faust die niederschmetternde Begegnung mit dem Erdgeist als „schönstes Glück" bezeichnen könne — der Vers lautet ursprünglich „Nun werd ich tiefer tief zu nichte", und die eigentümliche Steigerung des Adverbs .... ist von Goethe 1790 ohne strenge Rücksicht auf den Gedankengang geändert worden. Mit Verlaub! Als Wilhelm Scherer jene Frage aufwarf, stand er keineswegs auf der Höhe der Dichtung. Sehr wohl konnte Goethe von „schönstem Glück" sprechen; denn wenn auch die Worte, mit welchen der Erdgeist verschwindet, wenn das ganze Gespräch mit ihm auf Faust einen niederschmetternden Eindruck macht, so waren diese Augenblicke doch für den Unbefriedigten, der mit der Geisterwelt in Verkehr treten will, der des Lebens Geheimnisse zu schauen begehrt, von höchster Bedeutung. Mochte immer der Geist, „dieser" Geist sich ihm wieder entziehen, einmal waren doch die Schleier gerissen, welche die übersinnliche Welt verhüllten; und das zu erfahren, zu erleben, wenn auch mit Schrecken zu erleben und mit halber Befriedigung, musste für einen Faust unvergleichlicher Genuss sein. Indem aber Wagner klopft, schließen alle Himmel sich, und jetzt bricht die ganze Prosa und Fruchtlosigkeit und Oede des vorigen Zustandes über Faust wieder herein: „die Fülle der Gesichte", dieses „schönste Glück" ist zu Ende. Ich kann wirklich nicht helfen, Scherer selbst ist hier sammt Ulich in die Prosa geraten, und seine Frage hätte keine Beachtung verdient.

(Fortsetzung folgt.)



Litterarische Neuigkeiten.

Am 21. April dieses Jahres wird im Wiener Volksgarten ein **Denkmal Franz Grillparzers,** von Prof. Kundmann, in Wien errichtet werden; es ist der siebenzigste Jahrestag der ersten Aufführung von Grillparzers „Sappho" am Burgtheater. Dieser Tag sollte ein Festtag sein für alle Deutschen; je mehr gerade in Grillparzer alle Milde, sanfte Weichheit und Charakterwärme des Deutschösterreichers poetische Gestalt gewann, desto mehr sollen wir ihn als unser Aller Dichter preisen so weit in deutscher Sprache gedichtet wird. Vielleicht kommt der Tag, da wir nicht mehr von deutschösterreichischen Dichtern reden zum Unterschied von denen im Reiche; möge der Name Deutschlands wenigstens im geistigen Gebiete der Name vollständiger Einheit sein.

Poesia y arte de los Arabes en España y Sicilia, por Adolfo Federico de Schack, Traducion del aleman por Don Juan Valera, de la Real Academia Española. Terera Edicion Madrid, betitelt sich die Uebersetzung von Graf Schacks „Poesie und Kunst der Araber in Spanien", eine vorzüglich gelungene Uebertragung, von der in Spanien sich bereits eine vierte Auflage nötig macht. Der Uebersetzer Don Juan Valera ist mit dem vielberühmten Autor gleichen Namens identisch. Ins Spanische gleichfalls übersetzt ward v. Schacks „Geschichte der dramatischen Kunst und Litteratur in Spanien" durch Eduardo de Mier. (Historia de la Literatura y del arte dramatico en España, traducida directamente del aleman al castellano por E. d. M.) Eine ausführliche Einleitung über sämmtliche Werke des Grafen Schack ist beigefügt und sehr schätzbare Anmerkungen; ein wohlgelungenes Porträt des deutschen Dichters nach Lenbachs bekanntem Bilde ist dem ersten Bande vorgestellt.

Am 20. Mai dieses Jahres feiert **Henrik Ibsen** seinen sechzigsten Geburtstag. Zu diesem Zeitpunkt wird eine Biographie des Dichters von Henrik Jäger in Christiania erscheinen, auf die auch die deutschen Verehrer des Dichters gespannt sein dürften.

Die Januarnummer der „Deutschen Rundschau" (4) enthielt einen trefflichen Aufsatz von Georg Brandes über **Emile Zola**, auf den hier noch nachträglich verwiesen sein soll, weil er das Schibboleth des „Naturalismus" in einer neuen Weise deutet, welche der Wahrheit näher kommen dürfte, als die ästhetischen Theorien naturalistischer Meister und Gesellen.

Kejser och Galilaeer von Henrik Ibsen erschien soeben in Reclams Universalbibliothek zum ersten Male in deutscher Uebersetzung: „Kaiser und Galiläer." Die Uebertragung dieses älteren „weltbistorischen Schauspiels" besorgte Ernst Brausewetter. Dasselbe Drama verdeutschte gleichzeitig P. Herrmann. Eine biographische Skizze von Otto Brahm leitet diese Arbeit ein. (S. Fischer, Berlin.)

Band 12 des „Neuen Plutarch" herausgegeben von Rudolph v. Gottschall, enthält eine treffliche kürzere Goethebiographie **Johann Wolfgang v. Goethe** von Adolph Stern. Neben Goedekes und Bernays kurzen Abrissen über den Lebenslauf Goethes darf die knappe und umsichtige Darstellung Sterns einem weiteren Leserkreise empfohlen sein wegen einer gewissen Feinheit der litterarischen Darstellung, einer einnehmenden und einschmeichelnden Ruhe des Stils, in dem man die sichere Hand des episch gewandten Erzählers erkennt. Die Goethekenner werden eine glückliche Verwertung des biographischen Materials vorfinden, die Liebhaber knapper Darstellung die ungezwungene Art schätzen, mit der einer so schwierigen und peinlichen Aufgabe genügt ist.

Im Goethearchiv zu Weimar hat Erich Schmidt einen Entwurf Goethes zum zweiten Teile des „Faust" vorgefunden, der bisher unbekannt war.

Ein lustiges und spasshaftes Büchlein, das bereits in mehreren Auflagen vorliegt, ist: **Englische Sprachschnitzer,** ein humoristischer Vortrag, gehalten im Londoner deutschen Athenäum von O'Clarus Hiebslac, Esq. M. A. (Karl Schaible). Ein wertvoller Anhang über deutsche Familiennamen in England, Verhaltungsmaßregeln in englischer Gesellschaft ist beigefügt; die Leser des „Magazin" aber dürfte der Vortrag selbst interessieren mit seiner unerschöpflichen Blumenlese von spaßhaften Uebersetzungsschnitzern, welche z. B. selbst Größen wie Walter Scott massenhaft untergelaufen sind. Wir geben einige Proben aus Scotts Uebersetzung des „Götz von Berlichingen":

„Gebe Gott, dass unser Junge dem Weislingen nicht nachschlägt." „God grant, our boy may pull down that Weislingen."

Der Bischof kroch zum Kreuz — und der getreue Berlichingen gab unerhört nach — „The Bishop complained to the Circle (Kreisgericht) — while honest B. was condemned unheard —"

„Es wäre eine Schande für uns, wenn wir ihn nicht kriegten." „T'were a shame to us, should we not fight him."

Sehr lustig übersetzt Lord F. Gower in seinem englischen Faust:

„Vielleicht ist er gar todt. O Pein!
Hätt' ich nur einen Totenschein!"
„Perhaps he is dead; o sad condition.
Could I but see his apparition."

und

Keines der Viere
Steckt in dem Tiere.
None of the four
Stand in the door.

Uebrigens fügen wir hinzu, sollen wir Deutsche nicht allzusehr von oben herabblicken auf solcherlei Sünden des Auslandes; auch deutsche Uebersetzer leisteten Unglaubliches. So hat Gustav Pfizer in einer Blumenlese von Byrons Dichtungen die Stelle des „Traum" in the wilds of fiery climes he made himself a home übersetzt mit: er machte sich in glühender Zonen Wildnis selbst zum Mann." Ecce homo!

Redaktion von Wolfgang Kirchbach in Dresden. — Verlag des Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes in Dresden-Neustadt.
Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig

57. JAHRGANG. DAS MAGAZIN № 17.

FÜR DIE



LITTERATUR DES IN- UND AUSLANDES.

WOCHENSCHRIFT DER WELTLITTERATUR.

HERAUSGEGEBEN VON

WOLFGANG KIRCHBACH.

Erscheint jeden Sonnabend.
Preis 4 Mark vierteljährlich.
Inserate
30 Pf. für die dreigesp. Nonpareillezeile.

DRESDEN, DEN 21. APRIL 1888.

Abonnements in jeder Buchhandlung, Postanstalt oder direkt vom Verlag des Magazin in Dresden. Schillerstrasse 56.
Post-Zeitungsnummer 3589.

Inhalt:

Goethes Faust in der Göchhausenschen Abschrift.*)

Von Richard Weltrich.

(Fortsetzung.)**)

Zu „tiefer tief" erinnert Erich Schmidt an den Vers des zweiten Faustteiles, Akt 5, Szene 5: „Die Nacht scheint tiefer, tief hereinzudringen". Vielleicht dürfte aber das Komma, welches hier zwischen „tiefer" und „tief" sich findet, auch für das „tiefer tief zu nichte" zu ergänzen sein; in diesem Falle läge nicht eine „Steigerung des Adverbs" vor, sondern die Form des Positivs würde dem ein Werden und Wachsen des Zustandes andeutenden Komparativ gegenüber den vollendeten, fertigen Zustand bezeichnen; wie ja z. B. „es geht mir besser" in gewissem Sinne weniger sagt als: „es geht mir gut".

Auch das Gespräch zwischen Faust und Wagner stimmt in der Göchhausenschen Abschrift mit dem Texte, welchen wir seit 1790 kennen, in der Hauptsache überein; die Ueberarbeitung beschränkte sich darauf, kleine stilistische Unfertigkeiten auszubessern und hie und da dem Gedanken vollere Form zu geben. An die Stelle der ziemlich matten Wendung:

„Man weis nicht eigentlich wie sie zu guten Dingen
Durch Ueberredung hinzubringen"

setzte Goethe nachmals: „Wie soll man sie durch Ueberredung leiten?"; der vorausgehende Vers „Kaum durch ein Fernglas, nur von weiten" fehlt in der Göchhausenschen Abschrift. An Stelle der Verse:

„Allein der Vortrag macht des Redners Glück;
Ich fühl' es wohl, noch bin ich weit zurück"

lesen wir in der ursprünglichen Fassung:

„Allein der Vortrag nüzt dem Redner viel",

worauf Faust erwidert:

„Was Vortrag! der ist gut im Puppenspiel,
Mein Herr Magister hab er Krafft!
Sey er kein Schellenlauter Thor!
Und Freundschafft, Liebe, Brüderschafft,
Trägt die sich nicht von selber vor."

Die spätere Fassung ist flüssiger, zumal da sie auch im Folgenden die nachlässige Verbindung der Sätze durch „und" („Und all die Reden die so blinkend sind") beseitigt hat. Bemerkenswert ist, dass Goethe die zwei letzten der oben angeführten Verse „Und Freundschaft, Liebe" u. s. w. im dritten Teil von „Wahrheit und Dichtung" wiederholt; woher sie stammen, wissen wir nun. Der Abgang Wagners erfolgt in der Göchhausenschen Abschrift mit dem Verse: „Um so gelehrt mit euch mich zu besprechen"; die vier folgenden Verse der Ausgabe von 1808, in welchen Wagner der Hoffnung Raum giebt, „morgen, als am ersten Ostertage" das Gespräch mit Faust fortzusetzen, fehlen auch im Fragment von 1790.

Denn hier, nach den Worten: „Und froh ist wenn er Regenwürmer findet" beginnt ja die „große Lücke", von welcher Goethes Brief an Schiller vom 6. April 1806 spricht, und hauptsächlich auf die hier eingeschalteten Szenen der Ausgabe von 1808 wird man mit Löper die „großen erfundenen und halbbearbei-

*) Anmerkung. Vergleiche Nr. 14 des „Magazins für die Litteratur" S. 216.

**) Druckfehlerberichtigung. In Nr. 14, Seite 216, Spalte 2, Zeile 8 hat sich nach dem Worte: „Entdeckung" ein Anführungszeichen eingeschlichen; Seite 219, Spalte 1, Zeile 7 ist das Schlussanführungszeichen nach „geändert worden" weggeblieben. Auf gleicher Spalte ist statt „von höchster Bedeutung" zu lesen: ein Ereignis einziger Art.

teten Massen" beziehen müssen, deren Goethe bereits im Brief vom 24. Juni 1797 gedenkt. Nicht nur Fausts zweiten Monolog nebst dem Schritt zum Selbstmord, dem Glockenklang und Ostergesang, sondern auch die Szene „Vor dem Thor", den Osterspaziergang in allen seinen Teilen, die Begegnung mit dem Pudel und das sich anschließende Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles nebst dem Gesang der Geister, sowie den Anfang des zweiten Gesprächs zwischen Faust und Mephistopheles nebst der Wette brachte erst die Ausgabe von 1808. Ja die Lücke ist in der Göchhausenschen Abschrift noch größer: denn während die zweite Szene des „Fragmentes" mit einem abgerissenen Satze, mit dem Verse „Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist" beginnt und somit im Folgenden uns doch den Entschluss Fausts, mit Mephistopheles die Weltfahrt anzutreten, bekannt giebt, fehlt in der Göchhausenschen Abschrift jede Einführung des Mephistopheles bei Faust, und als zweite Szene erscheint sogleich die Szene zwischen Mephistopheles und dem Schüler.

Zweite Szene. Hier zuerst ergiebt die Vergleichung des ursprünglichen und des späteren Textes durchgreifende Unterschiede, Unterschiede, welche für den dichterischen Charakter und Wert des Ganzen von Bedeutung sind. Mit feinster Ironie, mit behaglichster Ueberlegenheit des Geistes, mit vollendeter Kunst mischte der reife Goethe die Ingredienzien, und sein Pinsel schuf ein Kabinetsstück, ein Gemälde, in welchem Zeichnung und Farbengebung von gleicher Vollkommenheit sind. Nirgends fällt Mephisto aus seiner Rolle; so lang er des „trocknen Tons" nicht satt ist, behauptet die angenommene Würde das Uebergewicht und hält den blöden Schüler in ehrfürchtiger Entfernung; mit der Miene redlichen Ernstes werden die Lehren tiefer Weisheit und weltumspannender Einsicht vorgetragen, während doch wie Wetterleuchten sarkastische Lichter überall aufzucken. So aus einem Gusse, ein Meisterwerk künstlerischer Stilisierung ist der Mephisto der Göchhausenschen Abschrift nicht. Zwar gehen die Gespräche der ursprünglichen und der späteren Fassung streckenweise parallel; und wenn auch noch nicht der ganze Kreis der Fakultätswissenschaften umschrieben wird, wenn wir auch über die Rechtsgelehrsamkeit und über die Theologie noch kein „kräftiges Wörtchen" vernehmen, so schildert der ursprüngliche Text doch schon das Collegium logicum und die Metaphysik, und auch über den „Geist der Medizin" wird der Schüler mit den nämlichen Worten unterrichtet, welche uns längst bekannt sind. Aber mitten zwischen diese Reden oder vielmehr in den Anfang des Gespräches schiebt sich eine Reihe von Versen ein, deren Inhalt der leiblichen Unterkunft und Verpflegung in der Universitätsstadt gilt; der neuangekommene „Student" hört Mephistos Rat über Kost und „Logie", und dieser ist sehr beflissen, ihm praktische Winke zu geben:

„Mephis: kraet sich
Kein Logie habt ihr? wie ihr sagt.
Student.
Hab noch nicht 'mal darnach gefragt.
Mein Wirthshaus nährt mich leidlich gut,
Feines Mägdlein drinn aufwarten thut.
Meph:
Behüte Gott das führt euch weit!
Caffee und Billard! Weh dem Spiel!
Die Mägdlein ach sie geilen viel!
Vertripplistreichelt eure Zeit.
Dagegen sehn wirs leidlich gern,
Dass alle Studiosi nah und fern
Uns wenigstens einmal die Wochen
Kommen untern Absaz gekrochen.
Will einer an unserm Speichel sich lezzen
Den thun wir zu unsrer Rechten sezzen.
Student.
Mir wird ganz greulich vorm Gesicht!
Meph:
Das schadt der guten Sache nicht."

In diesem Tone geht es fort; Mephisto empfiehlt das Haus der „Frau Spritzbierlein" und schildert die Küche, welche den Studiosus erwarte: „der Mutter Tisch" müsse man an Akademien vergessen und sich gewöhnen, „statt Hopfen Keim und jung Gemüs" zu „geniessen mit Dank Brennnesseln süs", wenngleich ein „Gänsestuhlgang" sich einstelle. Die Kardinalregeln kommen am Schluss:

„Müsst euren Beutel wohl versorgen,
Besonders keinem Freunde borgen
Aber redlich zu allen Maalen
Wirth, Schneider und Professor zahlen."

Als Satire auf die Rohheit akademischer Zustände des 17. und 18. Jahrhunderts ist dieses ganze Stück nicht übel, und von Witz sprudelt es hier ja überall; aber es ist Witz niederer Art, Spaß für die Kneipe, studentisch grob und studentisch grün. Mit der Faustdichtung des reifen Goethe vertrug sich dergleichen unmöglich; hier war ein scharfer Schnitt geboten, nicht nur um der vornehmeren Rolle willen, welche Mephisto überhaupt spielen sollte, sondern auch zu Gunsten der Einheitlichkeit und inneren Wahrheit der vorliegenden Szene. Auf die Lippen des akademischen Lehrers, der so schmutzig sich giebt, passte die geistreich feine Ironie der nächstfolgenden Reden nicht mehr; und es ist kein Wunder, dass der Schüler, der hier förmlich drängen muss, bis ihm Mephisto etwas Kluges sagt, sich dreister geberdet als in der späteren Fassung des Gedichtes. Im Einzelnen möchte noch zu bemerken sein, dass nach dem Verse „Encheiresin naturae nennt's die Chemie" anstatt „Spottet ihrer selbst und weiß nicht wie" in der Göchhausenschen Abschrift folgt: „Bohrt sich selbst einen Esel und weis nicht wie"; und dass Mephisto, als es ihm gefällt, die nackte Frivolität hervorzukehren, diese Wendung mit den Worten einleitet: „Bin des Professor Tons nun satt."

Dritte Szene, Auerbachs Keller. Auch diese Szene weicht in der Göchhausenschen Abschrift von der Fassung, welche sie im „Fragment" und in der Ausgabe von 1808 hat, wesentlich ab. Während Goethe nachmals den Vers einheitlich durchführte,

beginnt der ursprüngliche Text mit einer Reihe von neun Verszeilen, um alsdann zur Prosa überzuspringen und diese Form, abgesehen von den eingeschalteten Liedern, bis zum Ende beizubehalten. Erich Schmidt charakterisiert ihn als „burschikose Prosa", „reich an Derbheiten und Lokalspäßen (Wurzen neben Rippach u. s. w.), in Siebels Wutausbruch über den melodischen Gruß ans Liebchen voll der tollsten Quibbles, ungehobelt, an Wirkung tief unter der späteren Versredaktion, die hier ihres Amtes mit nicht genug zu bewundernder Meisterschaft gewaltet, das Alberne und Rohe ausgetrieben, nüchterne Prosa in geistreiche geflügelte Reime umgeprägt hat".- Noch fehlen ohne jeden Ersatz die klassischen Stellen von „des Basses Grundgewalt", von der Kneipkumpane geringem Witz und vielem Behagen, von der „Bestialität", welche „gar herrlich" sich offenbart; und an Stelle der Verse:

„Sie scheinen mir aus einem edlen Haus,
Sie sehen stolz und unzufrieden aus"

begegnet uns die in Gedanke und Ausdruck weit unfertigere, ungelenkere Rede: „Still! das ist was vornehmes inkognito, sie haben so was unzufriednes böses im Gesicht". Dennoch möchte auch zu Gunsten der prosaischen Fassung Einiges zu sagen sein, ja ich gestehe, dass ich ihr an einzelnen Stellen den Vorzug vor der versifizierten einräume. Wenn Siebel in der Göchhausenschen Abschrift, nachdem das Lied von der Ratte zu Ende gesungen ist, mit den Worten einsetzt: „Und eine hinlängliche Portion Rattenpulver der Köchin in die Suppe. Ich bin nit mitleidig, aber so eine Ratte könnte einen Stein erbarmen", so ist dies witziger und hat in seinem trockenen Pathos mehr Humor als die späteren Verse:

„Es ist mir eine rechte Kunst,
Den armen Ratten Gift zu streuen!"

Und die Heimschickung, welche Mephistopheles den Spöttern bereitet, als sie ihn und Faust mit Herrn Hans von Rippach aufziehen, ist im ursprünglichen Text noch besser gefügt als in der Versredaktion, in flotterer Parade von Stoß und Gegenstoß vollzieht sich das Wortgefecht:

„Frosch.
Ich will 'en die Würme schon aus der Nase ziehn, wo sie herkommen! — Ist der Weg von Rippach herüber so schlimm, dass ihr so tief in der Nacht habt reisen müssen.
Faust.
Wir kommen den Weeg nit.
Frosch.
Ich meinte etwa ihr hättet bey dem berühmten Hans drüben zu Mittag gespeißt.
Faust.
Ich kenn ihn nicht.
(:die andern lachen:)
Frosch.
O er ist von altem Geschlecht. Hat eine weitläufige Familie.
Meph:
Ihr seÿd wohl seiner Vettern einer.
Brander (:leise zu Frosch:)
Stecks ein! der versteht den Rummel."

Auch vermisst man ungern in der Versredaktion einen Ersatz für die brummigen Worte Branders, welcher auf Mephistos Aeußerung, in Spanien würden des Nachts so viel Lieder gesungen als Sterne am Himmel stehen, erwidert: „Das verbät ich mir, ich hasse das Geklimpere, ausser wenn ich einen Rausch habe, und schlafe, dass die Welt untergehen dürfte. — Für kleine Mädgen ists so was, die nit schlafen können, und am Fenster stehen Monden Kühlung einzusuckeln." Und wenn in der späteren Fassung Brander, nachdem Mephistopheles die erste Strophe vom König und seinem Floh gesungen hat, mit vier Verszeilen sagt, dass der Schneider bei leibe die Hosen aufs Genaueste messen soll, so ist der ursprüngliche Text um seiner Kürze willen hier besser: „Wohl gemeßen! Wohl! daß sie nur keine Falten werfen!" begnügt sich Siebel zu bemerken. Dazu sind die „tollen Quibbles" für den verunglückten Liebhaber und die Situation, in welcher wir ihn finden, ungleich charakteristischer als die der prosaischen Rede entsprechenden Verse: Siebel bricht, nachdem Frosch der Frau Nachtigall einen Gruß an sein Liebchen befohlen hat, in ein Gepolter komischer Scheltworte aus: „Wetter und Todt. Grüs mein Liebgen! — Eine Hammelmanspastete mit gestopften dürren Eichenblättern vom Blocksberg, durch einen geschundnen Haasen mit dem Hahnenkopf überschickt, und keinen Grus von der Nachtigall! Hatt sie mich nicht — Meinen Stutzbart und alle Appartinienzien hinter die Thüre geworfen wie einen stumpfen Besen, und das um — Drey Teufel! Keinen Grus sag ich als die Fenster eingeschmissen!" Wie diese Stellen zeigen, ist die Versredaktion doch hie und da hinter dem ursprünglichen Texte zurückgeblieben, die Farben haben an Fülle und Frische mitunter eingebüßt, die prosaische Sprache war drastischer, war auch naiver. Und fast möchte man sagen, wenn es nach Shakespeares Muster erlaubt ist, in einem Drama je nach dem Inhalt der einzelnen Szenen Prosa und Vers abwechseln zu lassen, so hatte in gegenwärtiger Szene die Prosa eine Art Vorrecht: sie spiegelte unmittelbar die Derbheit und Breitspurigkeit der zechenden Bursche, ihr bequemes Sichgehenlassen und das ungeordnete Aufsprudeln und Durcheinanderschwirren der Reden. So sprechen Falstaff und seine Gesellen in der Schenke zum wilden Schweinskopf; es ist Shakespeares scharf realistischer Griffel, dessen die Hand des jugendlichen Goethe sich bediente. Doch mag, Alles in Allem gerechnet, zumal da der prosaische Text nicht überall in sich vollendet ist, Verlust und Gewinn sich das Gleichgewicht halten.

Mit der formellen und inhaltlichen Umbildung, welche die Szene nachmals erfuhr, gehen kleine Abänderungen in der Verteilung der Reden auf die einzelnen Personen Hand in Hand; ursprünglich sang Frosch, nicht Brander, das Lied von der Ratte, und manches was in der späteren Fassung Frosch zu hat sagen, fiel auf Branders Anteil, der wieder seiner-

seits an Altmayer (ursprünglich „Alten") abgiebt. Weit bedeutsamer ist, dass im Urtext Faust in die Handlung mit eingreift; er beteiligt sich an den Wechselreden, wobei der noch Ungewandte nicht immer eine dankbare Rolle spielt, und Faust ist es, welcher den Weinspuk vollführt. Letzterer Zug entspricht, wie Erich Schmidt bemerkt, der populären Ueberlieferung der Faustsage; um der höheren Würde willen, in welche die vollendete Dichtung den Helden hebt, musste nachmals Mephistopheles die Rolle des Zauberers übernehmen. Nebenbei mag erwähnt sein, dass Faust die Weine, welche Auerbachs Keller ihm bietet, mit sauersüßer Miene lobt: „Meine Herren! Der Wein geht an! Geht an wie in Leipzig die Weine alle angehen müssen", bemerkt er, bevor er seine eigenen Künste entfaltet, und dieses Urteil kam sicherlich aus dem Herzen des Rheinländers Goethe, der in Leipzig des Vaters Keller wie „der Mutter Tisch" vermisst haben wird.

Vierte Szene. Zwischen „Auerbachs Keller" und die Gretchenszenen fügte das „Fragment" die 1788 im Garten der Villa Borghese zu Rom gedichtete „Hexenküche" ein; der ursprüngliche Text hat an ihrer Stelle ein kurzes Zwiegespräch zwischen Faust und Mephisto, bestehend aus vier Verszeilen. Die Szene trägt die Ueberschrift: „Land Strase. Ein Kreuz am Weege, rechts auf dem Hügel ein altes Schloß, in der Ferne ein Bauerhüttgen". Darauf folgt:

„Faust.
Was giebts Mephisto hast du Eil?
Was schlägst vorm Kreuz die Augen nieder?
Meph:
Ich weis es wohl es ist ein Vorurteil,
Allein genung mir ists einmal zuwieder."

Es sind dieselben Verse, welche Riemer und Eckermann 1837 in der Sammlung „Paralipomena zu Faust" aus Goethes Nachlass veröffentlichten; die Göchhausensche Abschrift bezeugt nunmehr, dass ihre Entstehung in die früheste Periode der Faustdichtung fällt. Sehr treffend sagt Erich Schmidt von der kleinen Szene, sie sei „gedacht als flüchtiges Situationsbild unterwegs auf der ersten Weltfahrt". Aber so so knapp diese Verse bemessen sind, sie sind durchhaucht vom Geiste des großen Dichters, und der unheimliche Eindruck, welchen Faust in diesem Augenblick von seinem Gefährten empfängt, überträgt wirkungsvoll sich auf uns.

(Fortsetzung folgt.)



Neuere französische Kritiker.

Zu keiner Zeit — meinte kürzlich Désirée Nisard, der Nestor der französischen Litterarhistoriker — hat die Kritik eine so hervorragende Stellung und Geltung errungen, als im XIX. Jahrhundert. Das bedeute eine Neuerung in der französischen Litteratur. Man sei gleicherweise entfernt vom XVII. Jahrhundert (obwohl in den weniger kritischen Leistungen jener Zeit mehr als ein meisterhaftes Blatt sich findet) und vom XVIII. (obwohl in Rollins Traité des Etudes und in den Tausenden von Geschmacksurteilen Voltaires Alles zu beachten sei und obwohl La Harpe, der Hauptkritiker jener Epoche trotz unzulänglichem Wissen gesunde Ansichten offenbare). Gegenwärtig hätten sich neue, weite Horizonte vor der Kritik aufgetan. Die Fortschritte der Philologie und Textkritik hätten eine genauere Prüfung und richtigere Würdigung der Schönheiten der klassischen Litteratur gestattet. Das Studium der modernen Sprachen habe den Kreis der Pflichtlektüre für Leser und Schriftsteller erweitert; ehedem nur unvollkommen oder gar nicht gekannte Meisterwerke würden heutzutage unablässig zur Vergleichung herangezogen; das litterarische Schönheits-Ideal sei mächtig gewachsen. Der Geist der Analyse und die von der strengen Forschung gegebenen Beispiele hätten die Kritik zu einer exakten Wissenschaft gemacht. Und diesen Fortschritten entsprechend, habe sich auch Lust und Tüchtigkeit der Jünger der neuen Heilslehre gesteigert. Leute à l'humeur jugeuse seien augenblicklich in unübersehbarer Menge zur Stelle.*)

Die Kritik eine science de précision! Das klingt sehr zuversichtlich. Nur Schade, dass große Worte allein nicht überzeugen. So weit, um unsere Meinung gleich eingangs herauszusagen, halten wir noch lange nicht. So weit wird man wohl gar niemals halten. So viel selbständige Köpfe, so viel kritische Methoden haben wir unter den französischen Kritikern zu nennen. Und so verschieden ihre Temperamente, so verschieden sind auch ihre Kunst- und Weltanschauungen.

Sainte-Beuves unerfüllbarer Traum blieb es, nicht bloß als Biographe-moraliste jedes seiner Urbilder mit all seinen Besonderheiten und Heimlichkeiten zu studieren; er strebte darnach, geistige Sippen aufzustellen, wie das die Naturforscher mit Tier- und Pflanzenfamilien tun; sein höchster Wunsch wäre es gewesen, ein geistiger Linnaeus zu werden. Erfreulicherweise begnügte sich Sainte-Beuve damit, diese Theorie gelegentlich auszusprechen; in seiner Kunstübung hielt er sich wesentlich an das Individuelle; alle künstlichen Klassifikationen, die Gruppierung litterarischer Talente nach Arten und Familien, so geistreich sie gedacht und gemacht werden mögen, führen ja zuguterletzt doch zu Willkür und Unnatur. Die scharfen Abgrenzungen, welche Botaniker und Zoologen der älteren Schule beliebten, haben vor Darwin und seinen nüchternen Beobachtungen der Wirklichkeit nicht Stand gehalten. Unvergleichlich schlichter, bescheidener und einleuchtender erscheint uns deshalb eine beiläufige Bemerkung Sainte-Beuves:

*) D. Nisard de l'Académie française. Nouveaux mélanges d'histoire et de littérature. Paris, Lévy, 1887. (Les post-scriptum de Sainte-Beuve 283 ff.)

„Ich denke in Betreff der Kritik zwei Dinge, die einander nur scheinbar widersprechen:

1. Der Kritiker ist nichts anderes, als ein Mensch, der lesen kann und Andere lesen lehrt.

2. Die Kritik, in dem Sinn, wie ich sie auffasse und betreiben möchte, ist ein unaufhörliches Erfinden und Schaffen.

Wer Sainte-Beuve als Meister der französischen Kritik kennt und liebt, weiß, dass in dieser unscheinbaren Kunstregel sein reiches, reich gesegnetes Wirken, auf die kürzeste Formel gebracht, beschlossen liegt. Ganz anders denkt und arbeitet Taine. Ihm sind, wie treffend bemerkt wurde, die Wurzeln wichtiger als der Baum mit all seinem Blätter- und Blütenschmuck, die Erdschollen bedeutsamer als die Ernte. In seinen Essays und Studien, in seiner Charakteristik La Fontaines, wie in der englischen Litteratur, theoretisch und durch Anschauungsunterricht vertritt er immer dieselbe Lehre: que les choses morales ont comme les choses physiques des dépendances et des conditions. Das Land, das Volk, die Zeit der Entstehung eines Kunstwerkes, bedingen dasselbe nach Taine in erster Reihe: Begabung und Selbstherrlichkeit des Künstlers kommen daneben kaum in Betracht. Goethes Wort in der Einleitung zu Dichtung und Wahrheit: „ein Jeder, nur zehn Jahre früher oder später geboren, dürfte, was seine eigene Bildung und die Wirkung nach außen betrifft, ein ganz Anderer geworden sein“ wäre das passendste Motto für alle geschichtlichen und kunstphilosophischen Schriften Taines. Bewunderung wird kein Unbefangener der Größe und Strenge dieses Denkers versagen. Anteil und Zustimmung findet er selbst bei seinem nächsten Freund Renan, bei seinem Lieblingsschüler Paul Bourget nur mit starken Vorbehalten. Was ein Moment, unseres Erachtens sogar nur ein untergeordnetes Moment in der Geschichte der geistigen Großtaten ist, erscheint Taine als Eins und Alles. Ein Glück, wenn dieser mächtige Geist keine Jünger findet. Was schon bei ihm, einem der weitblickendsten, geschmackvollsten Polyhistoren unseres Jahrhunderts, nicht ohne Gewalttätigkeiten und Widersprüche abgeht, wird bei unbedeutenden Nachbetern geradezu in mechanisches, einförmiges Schematisieren umschlagen.

Die dritte Hauptrichtung der französischen Kritik, die eigentlich akademische der älteren Schule, hält an den klassischen Ueberlieferungen fest. Die Poetik von Horaz und Boileau bleibt ihrer Weisheit letzter Schluss. Nisards Geschichte der französischen Litteratur, Ferdinand Brunetières Studien und Kritiken vertreten diesen litterarischen Legitimismus mit so viel Festigkeit als Unduldsamkeit. Es wäre unbillig, die Redlichkeit, den Ernst, die stilistische Sorgfalt dieser Autoren nicht anzuerkennen. Sie beugen sich vor Bossuet und ignorieren oder hänseln Flaubert. Die Romantik gilt ihnen nur als störendes Zwischenspiel. Die Litteratur des Mittelalters lehnen sie schroff und pedantisch ab, genau so wie das Laharpe und seinesgleichen getan. Als Kenner und Schriftsteller, als geschlossene Persönlichkeiten wollen wir den Parteigängern dieser Richtung unsere Achtung nicht versagen; in den Kampf der Geister vermögen sie überhaupt nicht, geschweige entscheidend, einzugreifen.

Neue Schulen sind nicht auf den Plan getreten (von den Bemühungen der romanistischen Fachgelehrten, an deren Spitze der treffliche, auch litterarisch hervorragende Gaston Paris steht, sehen wir in diesem Zusammenhang völlig ab). Die jüngeren Essayisten und Litterarhistoriker stehen mehr oder weniger im Bann ihrer Vorgänger.

Der leider allzu früh geschiedene Paul Albert verleugnet in einer Reihe gesammelter Vorträge über die Litteraturgeschichte des XVII., XVIII. und XIX. Jahrhunderts nirgends den Einfluss von Sainte-Beuve: nur Schade, dass er durchwegs einseitiger, kleinlicher und hämischer sich giebt, als sein Führer.

Als vielversprechendes, ernst strebendes Talent offenbart sich Emile Faguet in zwei vortrefflichen, nicht genug zu empfehlenden Büchern: Les grands maitres du dix-septièms siècle und Etudes littéraires sur le dix-neuvième siècle (Paris, Lécène & Oudin, 1887). Faguet giebt nur kurze biographische Skizzen: die Hauptsache sind ihm stilistische Untersuchungen der Leistungen, kritische Analysen der Ideen seiner Helden. Die klassische Litteratur ist Faguet so wohlvertraut, wie die deutsche: Goethe zumal scheint sein Herzblatt zu sein. Ein Akademiker von unvergleichlich weiterem Gesichtkreis, als Nisard, Cuvillier Fleury etc. begreift Faguet vortrefflich die Notwendigkeit und Berechtigung widerstreitender Kunstschulen, seine Charakteristiken von George Sand und Balzac sind deshalb gleich richtig und tüchtig; er weiß das leichter gepredigte, als geübte Gebot litterarischer Duldung zu beherzigen. Er zeigt, ohne viel Worte darüber zu verlieren, dass Chateaubriand und seine Leute ihre Zeit ebenso naturgemäß haben mußten, wie ihre realistischen Nachfolger. Seine Charakteristiken von Lamartine, Alfred de Vigny, Musset sind ebenso wahr, als kräftig. Ein Meisterstück an Unbefangenheit und Gerechtigkeit ist seine Würdigung Victor Hugos, von dem er sprechen wollte, wie dereinst unsere Urenkel von ihm sprechen sollen: ohne Undankbarkeit und ohne Aberglaube. Mit scharfem Blick hat der treffliche Kenner in die Reihe der Hauptvertreter französischer Eigenart noch den Musternovellisten Mérimée, den Geschichts-Visionär Michelet und den Kleinkünstler der Emails et camées: Theophil Gautier aufgenommen. In jedem dieser Porträts überrascht uns der sichere Treff, die sorgsame Künstlerarbeit. Wir fühlen, dass Faguet diese Größen der französischen Litteratur unseres Jahrhunderts über all ihre Nachfolger stellt: Balzac mit all seinen Irrtümern und Schwächen überragt alle Naturalisten, die sich seit 1850 hervorgetan; eine so echt gallische,

und dabei echt poetische Dichterkraft, wie Musset ist nicht wiedergekehrt; und einen Befreier und Erneuerer vom Schlage Chateaubriands könnte die alternde Litteratur Frankreichs auch in unseren Tagen wohl mit jauchzendem Zuruf begrüßen. Und noch eines deutet Faguet fein an: neben dem Niedergang der Poesie macht sich ein Aufschwung des wissenschaftlichen Lebens bemerkbar. Wer eine Geschichte der Ideen in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts schreiben wollte, müsste vor Allem Benjamin Constant, de Maistre, Madame de Staël, Guizot, Cousin, Stendhal, Prudhon studieren. Renan, Taine und Sainte-Beuve (dem Faguet gelegentlich zu nahe tritt) wären diesen Vorgängern doch wohl ebenbürtig. Diese „histoire des idées" braucht unser Gewährsmann übrigens nicht mehr aus erster Hand zu geben. Edmund Scherer, ein rauher, die deutsche theologische Vorschule nicht verleugnender Autor, hat in seinen acht Bänden Etudes sur la littérature contemporaine (Paris, Lévy) gerade in dieser Beziehung tapfer vorgearbeitet.

Den Allermodernsten endlich ist ein beweglicher Ironiker beigekommen, der sein Bestes bei Sainte-Beuve gelernt hat, wenngleich er leider ab und zu modischen Skeptizismus, Geistreichisieren und Renommieren mit völliger, ästhetischer Grundsatzlosigkeit allzu kokett hervorkehrt. Es ist Jules Lemaître, der (in drei Abteilungen Etudes et portraits littéraires) Les contemporains vornimmt. (Paris, Lécène et Oudin, 1886/87, drei bereits in neunter und zwölfter Auflage vorliegende Bände.) Lemaître ist voll Schalkhaftigkeit und Verständnisinnigkeit. Anschmiegsam „schraubt" er Renan und dessen an Selbstparodie streifende Art, Alles zu belächeln. Er wird Zola gerecht in einem tief gründenden Aufsatz, dessen sich Georg Brandes wiederholt bei seiner jüngsten Studie in der „Deutschen Rundschau" erinnert hat. Er porträtiert Paul Bourget, Guy de Maupassant und die Genevait in Bildnissen, die manches ihrer Werke überdauern werden. Er charakterisiert Fastenprediger und Pariser Feuilletonisten, fast ein Jünger desselben Berufes. Ja, dieser scheinbar weltmännisch unbewegliche Spötter kann zu guter Stunde auch heftig und streitbar werden: so in dem wuchtigen Angriff auf Ohnets philiströse, verlogene Süßlichkeit und in der Abfertigung von Albert Wolff. Den subtilsten Fragen der Technik geht Lemaître in seinen Besprechungen der Dichtungen von Coppée, Sully-Prudhomme, Banville etc. nach. Das kritische Handwerk grüßt er in seinen Studien über J. J. Weiß, Sarcey, Brunetière und Anderen. Ueberall lernt man, überall genießt man, wenn man sich auch einer Regung des Neides kaum erwehrt, dass die deutsche Tageskritik kaum einen Namen aufzuweisen hat, der neben Lemaître genannt werden kann. Wir haben wohl Meister-Publizisten, wie Speidel und Frenzel, die aber nehmen nur zu selten das Wort, um der Gegenwart gerecht zu werden; die moderne Produktion und handele es sich selbst um Leute wie Keller, Meyer, Anzengruber, wird von ihnen kaum erwähnt. Eine Schöpfung, die nicht den Edelrost des Alters trägt, erscheint ihnen fast niemals der Beachtung wert. Wie anders Lemaître.

Freilich meint der anmutige, auch dichterisch begabte Franzose irgendwo munter: „im Grunde bin ich so wenig ein Kritiker, dass ich mich, wenn mich ein Schriftsteller wirklich ‚packt', ihm mit Leib und Seele hingebe; dann packt mich ein Anderer vielleicht ebenso und ich vergesse dann möglicherweise alle früheren Eindrücke, so dass ich alles Vergleichen gern und rasch aufgebe..." Bei allem Uebermut verrät uns Lemaître hier sein kritisches Meistergeheimnis: er liebt die Litteratur und wer sein Herz gewonnen, dem sagt er den schönsten Dank, der dem Künstler werden kann, in der vornehmsten Form. Er vertieft sich in sein Wesen, er vergegenwärtigt sich und Andern sein Wollen, er beschwört ihn zu neuem, reicheren Leben, er erneut seine Schöpferfreude, er verjüngt das Alte durch seine Jugendfrische und er bekräftigt immer wiederum Goethes Urwort: der Geist regt ewig den Geist an. Wir fragen nicht, ob mit solcher Gesinnung die Auffassung der Kritik als science de précision sich verträgt; sicher ist, dass Lemaître seinen Beruf als Künstler ausübt, der seines Gleichen sucht.

Wien. Anton Bettelheim.

Die heutige russische Litteratur.

Zu den schönsten Errungenschaften eines Menschen sowohl als auch einer Nation, gehört die Selbsterkenntnis und in der Selbsterkenntnis wird keine andere Nation von der russischen übertroffen. Denkt man aber an die Selbstüberhebung, welche sich, namentlich in der russischen Journalistik der letzten Jahre, so breit gemacht hat, so könnte man diesen Ausspruch vielleicht für paradox halten, obschon er vollkommen wahr ist. In der russischen Litteratur der vergangenen Jahrzehnte finden wir die beständig ausgesprochene Absicht, wir möchten fast sagen die Sucht, durch Analyse des Bestehenden, durch strenge Kritik und Satire, durch ein unbarmherziges Wühlen im eigenen Fleisch auf eine Besserung der öffentlichen Zustände, der nationalen Fehler und Mängel hinzuarbeiten. Die Kunst an und für sich, als Selbstzweck, hat in der russischen Gesellschaft nur wenig Anhänger, man verlangt von ihr, dass sie humanitären Zwecken diene und tut sie das nicht, so betrachtet man sie als bloße Spielerei, als Luxus und Zeitvertreib für Müßiggänger; ernste Leute halten es für unwürdig sich mit einer solchen Kunst zu befassen. Wir werden daher in den Dichtungen aller hervorragenden russischen Schriftsteller der jüngsten Vergangenheit dasjenige entdecken, was

wir gemeiniglich als Tendenz bezeichnen, was aber eigentlich als die ethische Basis der modernen russischen Litteratur angesehen werden muss. Diese Litteratur verfolgt die Absicht zu unterhalten erst in zweiter Linie, ihr Hauptzweck ist zu bessern und dazu dient ihr vorzugsweise das Aufdecken und Bloßlegen derjenigen Fehler und Mängel im Volkscharakter, in der Gesellschaft und im politischen und sozialen Leben, welche der Besserung bedürfen. Sie verfährt aber dabei durchaus nicht didaktisch, im Gegenteil, sie sucht ihre Absicht, welche verstimmen könnte, möglichst zu verdecken; der aufmerksame Leser jedoch, welcher sich nicht bloß an den äußern Gang der Erzählung, des Romans oder Dramas hält, findet sehr bald den wahren Inhalt der Dichtung heraus und ist davon befriedigt. Keine einzige Litteratur trägt diesen Stempel des Absichtlichen so deutlich an der Stirn, wie die russische und wir dürfen wohl mit Recht behaupten, dass es hauptsächlich diese Eigentümlichkeit war, welche in jüngster Zeit die Aufmerksamkeit der westeuropäischen Gesellschaft auf die russische Litteratur hingezogen hat.

Dass nun diese charakteristische Eigenschaft der russischen Litteratur wirklich ihr eigentliches Lebensprinzip sei, finden wir durch die Ausführungen eines hervorragenden russischen Kritikers bestätigt, welcher es sich kürzlich zur Aufgabe machte, der jungen russischen Schriftstellerwelt einen Spiegel vorzuhalten, um ihr zu zeigen, wie unendlich weit sie hinter den großen Repräsentanten der russischen Dichtkunst zurückgeblieben ist. Und da wir mit den Ansichten des russischen Kritikers in der Hauptsache übereinstimmen, so wollen wir dem deutschen Leser dieser Blätter, der sich für den heutigen Zustand der litterarischen Produktion in Russland interessiert, den wesentlichen Inhalt der Ausführungen des russischen Kritikers vermitteln.

Die russische Romanlitteratur hat den Skeptizismus der zivilisierten Westeuropäer besiegt und dieselben gezwungen, ihr das Zeugnis zu geben, dass sie eine universelle Bedeutung beanspruchen dürfe. Den strengsten Kritikern Westeuropas ward das Geständnis entrungen, dass unter allen Litteraturen der Jetztzeit die russische ein hervorragendes Interesse in Anspruch nehmen darf. Flaubert, als er Tolstojs Roman „Krieg und Frieden“ las, brach in den Ruf aus: „Shakespeare, Shakespeare!“ und der pessimistische und mit seinem Urteil zurückhaltende Zola sprach sich nicht minder enthusiastisch über desselben Verfassers Drama „Die Macht der Finsternis“ aus. Es beweist dies, dass das Interesse für die russische Litteratur nicht das momentane Aufflackern einer vorübergehenden Gefühlserregung, sondern das wohlgeprüfte Resultat einer gereiften Anerkennung sei. Ein Volk muss schon viel originelle Kraft und einen großen, angeborenen Schönheitssinn besitzen um die Beachtung eines so alten und erfahrenen Publikums erzwingen und es so sehr enthusiasmieren zu können.

Legen wir aber ein aufrichtiges Bekenntnis vor uns selbst ab, so finden wir, dass die Meinung der Ausländer über uns doch nur eine geringe Bedeutung hat; wir selbst können uns besser beurteilen, als es der Ausländer kann. Dieser hat nur unsere Auserwählten vor Augen, wir dagegen unsere ganze Schriftstellerwelt. Franzosen und Deutsche, wenn sie von der russischen Litteratur sprechen, denken nur an Tolstoj, Turgenjew, Gontscharow, Dostojewskij, Puschkin, Lermontow, wir aber dürfen auch die Herren Jassinskij und Albow nicht vergessen. Wir wissen sehr gut, dass es hauptsächlich der russische Roman war, welcher unsre Litteratur in den Kreis der europäischen Kultur einführte, der russische Roman, welcher durch die obengenannten Namen repräsentiert wird. Leider aber ist die Mehrzahl jener Dichter nicht mehr am Leben und die übrigen schreiben fast nichts mehr. Alle diese Männer und alle ihre Schöpfungen gehören der Vergangenheit an — allerdings der jüngsten. Mögen wir sie daher auch noch so sehr hochschätzen, so dürfen wir ihre Werke doch nicht der heutigen Generation gutschreiben. Da nun aber unsre Zeit und unsre Generation jetzt unsre Beachtung in Anspruch nimmt, so müssen wir fragen: Was bietet uns die Litteratur der Gegenwart und was können wir in der nächsten Zukunft von ihr erwarten.

Auf die Beantwortung dieser Frage können wir, wenn wir ehrlich sein wollen, nicht stolz sein, sie muss uns niedergeschlagen und mutlos machen. Erst unlängst erklärte ein Mann, den wir als einen Repräsentanten des Volksgewissens bezeichnen möchten, dass unsre heutigen Schriftsteller sammt und sonders — Liliputaner seien. Was kann man aber von Liliputanern erwarten? Glücklicherweise sind solche summarische Urteile selten ganz gerecht.

Schon Bjelinsky sagte: die Talente wachsen nicht wie die Pilze aus dem Boden. Das Talent ist eine seltene Pflanze und wir können nicht verlangen, dass sich viele gleichzeitig und auf dem nämlichen Boden entwickeln. Wenn wir unsere Beobachtung auf einen engen Kreis beschränken, so entdecken wir leicht einige junge, bekannte Talente, und wollen wir gerecht sein, so sind es nicht einmal weniger, als überhaupt in jeder jungen Generation vorkommen. Wir wollen auch nicht behaupten, dass es nur kleine Talente seien, die wir vor uns sehen. Wenn wir z. B. Herrn Tschechow nehmen, so müssen wir gestehen, dass er durch die Freiheit seines Schaffens, die Wahrheit seiner Schilderungen, die Präzision und Klarheit seiner Charaktere, durch seine poetische Diktion und durch die künstlerische Behandlung komplizierter Aufgaben alle Achtung verdient. Aehnliches kann auch von Wssewolod Garschin und Korolenko gesagt werden, jeder von ihnen hat einzelne Kompo-

sitionen geliefert, die man unbedingt zu den Kunstwerken zählen muss.

Trotz alledem müssen wir gestehen, dass keiner von allen unsern jungen Schriftstellern einen Einfluss auf sein Publikum auszuüben vermag. Der Eindruck, den ihre Werke hervorbringen, ist schwach und verflüchtigt sich bei der leisesten Berührung mit der Wirklichkeit. Man könnte nun meinen, das läge an der Jugend dieser Schriftsteller. Aber Lermontow schrieb seinen „Held unsrer Zeit" als er fünfundzwanzig Jahre alt war und Jahrzehnte lang wurde man nicht müde, ihn nachzuahmen. Turgenjew war noch nicht dreißig Jahre alt, als er seine „Aufzeichnungen eines Jägers" begann und sie machten einen ganz bedeutenden Eindruck. Auch Dostojewsky war noch sehr jung, als er seine „Armen Leute" schuf, welche bekanntlich gleichfalls ein großes Aufsehen machten .... Oder ist vielleicht unsre Gesellschaft zu sehr gealtert und ermüdet; hat sie vielleicht ihre jugendliche Regsamkeit und Empfänglichkeit verloren, um die neuesten Erzeugnisse unserer Litteratur nach Verdienst würdigen zu können? Auch dies ist nicht der Fall, denn Graf Tolstoj, Turgenjew, Dostojewsky üben auch jetzt noch ihre Anziehungskraft aus, bringen auch jetzt noch Eindruck hervor.

Die Schuld liegt also nicht am Publikum, sondern an den jungen Schriftstellern selbst, und wenn wir ihre Werke aufmerksam betrachten, so erkennen wir leicht den Grund ihrer geistigen Ohnmacht. Jedes künstlerische Schaffen ist ein Reflex der innern Natur des Künstlers in seinem Werke. In seinem Bewusstsein muss das Ideal der Welt, die er schildern will, lebendig sein. Dieses Ideal muss diejenigen Elemente bestimmen, in denen sich die Individualität des Autors ausspricht und aus welchen er sein Kunstwerk zu gestalten beabsichtigt. Dieses Ideal des Künstlers, oder, mit andern Worten, die Art und Weise, wie er das Leben auffasst, ist Dasjenige, was wir die Individualität des Künstlers nennen und wodurch er einen Einfluss auf sein Publikum ausübt. Je vollendeter und tiefer seine Auffassung des Lebens, je harmonischer und klarer sie ist, um so größer wird auch der Eindruck sein, den der Autor hervorbringt. Ebenso erklärlich ist es auch, dass, wenn die Lebensanschauungen des Autors sich auf unbedeutende, flache, uninteressante Vorstellungen gründen, oder wenn er gar keine präzise Weltanschauung hat, sondern sich ausschließlich durch zufällige, flüchtige Stimmungen beherrschen lässt, seine Werke auch keinen tiefen, dauernden Eindruck hinterlassen können und dass sie durch Disharmonie und Zusammenhanglosigkeit ihren Einfluss verlieren.

Betrachten wir nun unsre jungen Schriftsteller von diesem Standpunkte aus, so finden wir sofort, dass ihnen die Individualität mangelt. Keiner von ihnen besitzt eine solche Weltanschauung, welche, wenn sie die Grundprobleme der Gedankenwelt und die Grundbedingungen des menschlichen Lebens berührt, Allen ein tieferes Interesse abgewinnen muss. Unsere jungen Schriftsteller haben für die Grundprobleme der Gedankenwelt keine Lösung gefunden; Philosophie und Moral — diese beiden universellen Lebensadern des menschlichen Seins — bilden nicht die Basis ihrer Weltanschauung, sie gehören keiner philosophischen Schule an und anerkennen kein ethisches Prinzip. Keiner von ihnen hat sich eine bestimmte schöpferische Aufgabe gestellt, nur die Zufälligkeit äußerer Eindrücke beherrscht sie. Daher sind sie alle nur Virtuosen, welche kein anderes Motiv ihres Schaffens kennen, als die Möglichkeit des Schaffens an und für sich. Sieht ein solcher Virtuos einen Bettler oder einen Vagabund, so schildert er ihn, ist es ein Hund oder eine Herde Schafe, so schildert er sie gleichfalls. Daraus erklärt sich die Oberflächlichkeit, Dürftigkeit und gleichsam auch die Gezwungenheit des Schaffens unserer jungen Schriftsteller. Sie schaffen gleichsam, als ob sie ein Pensum ausarbeiteten. Es ist in ihnen keine Leidenschaft, kein Pathos des Schaffens, welches die Werke wahrer Meister durchdringt, die der Welt etwas zu verkünden haben und die in ihrer Begeisterung wenn auch nicht immer geniale, so doch jedenfalls hochbedeutende Werke schufen. Im innern Zusammenhang mit dem indifferenten Instinkt unsrer jungen Schriftsteller steht eine Eigenheit unsrer heutigen Litteratur, — die Zufälligkeit in der Wahl dichterischer Vorwürfe. Der Mangel einer fest ausgeprägten Individualität schließt die Möglichkeit aus, sich eine einzelne, bestimmte Sphäre des Schaffens zu wählen. An und für sich wäre zwar die Wahl des Stoffes ziemlich gleichgültig, wenn nur in der Verarbeitung desselben jedesmal auch die Individualität des Autors zum Vorschein kommen würde; dass dies aber nicht der Fall ist, haben wir bereits erwähnt. Unsre jungen Autoren verstehen es nicht, sich die Gegenstände der äußern Welt dienstbar zu machen, sie lassen sich von ihnen beherrschen und daher kommt es, dass der zufällige Wechsel der Erscheinungen ihre Individualität nicht zur vollkommenen Entwickelung gelangen lässt. Das, was sie schaffen, sind keine ganzen Kunstwerke, sondern nur Scherben, die sich nicht einmal durch Einheit der Farbe, des Stoffs und der Form auszeichnen. Würden wir alle Werke eines solchen modernen Schriftstellers sammeln und an einander fügen, so bekämen wir keine Vorstellung seiner Individualität; — die Scherben passen nicht zusammen, man kann kein ganzes Gefäß daraus zusammenfügen.

Besonders klar tritt diese Eigentümlichkeit der neueren Schöpfungen unsrer Litteratur hervor, wenn wir sie mit den Werken ihrer unmittelbaren Vorgänger vergleichen.

Nehmen wir den objektivsten unserer Dichter, den Grafen L. N. Tolstoj. Wie mannigfaltig sein

Schaffen auch sein mag, es ist doch ganz und gar von einer einzigen, vielumfassenden Idee durchdrungen, von dem Verlangen nach der Lösung des Rätsels der menschlichen Natur. Wo wir auch hinblicken, überall gewahren wir, wie sein Interesse sich darauf konzentriert, zu ergründen, wie der Mensch, seit er vom Baum der Erkenntnis gepflückt, seine Freiheit angewandt hat. Dieses Grundmotiv können wir in allen Werken des großen Meisters erkennen, mag er nun vom Gaul Cholstomjera erzählen oder die grandiose Epopöe des menschlichen Lebens „Krieg und Frieden" dichten. Vergleichen wir dagegen Herrn Tschechow, den talentvollsten und originellsten Repräsentanten der heutigen Belletristen. Weder in der Natur noch im menschlichen Leben hat er irgend ein Rätsel zu lösen, er hat nichts zu entziffern, seine Aufmerksamkeit auf kein hochbedeutendes Problem zu konzentrieren. Er tritt ins Leben hinaus und spaziert von einem Gegenstand zum andern. Auf diesem Spaziergang begegnet er interessanten Leuten, charakteristischen Szenen, reizenden Landschaften und bleibt dann ein Weilchen stehen, um sie zu schildern. Ist er damit fertig, so geht er weiter; was ihn soeben beschäftigte, liegt hinter ihm und er denkt nicht weiter daran. Nur auf diese Weise kann man sich die schriftstellerische Tätigkeit des Herrn Tschechow erklären, in welcher, Gott weiß weshalb, die heterogensten Dinge in bunter Reihe an uns vorüber ziehen, ohne durch eine Idee, einen gemeinsamen Gedanken mit einander verknüpft zu sein. Nur in den Erzählungen von Wssew. Garschin vermögen wir den roten Faden zu entdecken, welcher, mehr oder minder sichtbar, durch alle seine Werke hindurchzieht, und desshalb glauben wir uns nicht zu täuschen, wenn wir von diesem Schriftsteller das Beste erwarten, was uns die heutige russische Schriftstellergeneration zu bieten verspricht. Das was Garschin bisher geleistet hat, berechtigt zu den schönsten Hoffnungen.*)

Wenn wir im Allgemeinen die Behauptung aufstellen, dass in unsrer heutigen jungen Schriftstellerwelt nichts als inhaltslose Virtuosität vorherrscht, so glauben wir damit durchaus nichts besonders Auffallendes gesagt zu haben. Im Gegenteil, diese Eigentümlichkeit ist das natürliche Produkt eines Seelenzustandes, in welchem sich gegenwärtig unsre ganze gebildete Gesellschaft befindet. Es ist nicht nur der Dichter, der für sein Schaffen kein deutliches Ziel vor Augen sieht, sondern die ganze Nation, soweit sie durch die intelligenten Kreise repräsentiert wird, ist in der nämlichen Lage. Indifferente Virtuosität ist das chararakteristische Merkmal unsrer gegenwärtigen russischen Zustände. Wir schaffen bloß deshalb, um die Ziel- und Zwecklosigkeit unsrer Existenz zu vergessen.

Das Resultat, welches wir aus unsern Betrachtungen ziehen, ist, dass wir an Talenten durchaus nicht arm sind, dass aber die Mängel unsrer heutigen schönwissenschaftlichen Litteratur in der eigenartigen Krankheit, an der unser Vaterland leidet, begründet sind. Diese Krankheit gestattet uns kein anderes, als ein elementarisches Leben zu führen, welches eine selbständige, eigenartige Individualität nicht zur Entwickelung kommen lässt. So lange unsre Gesellschaft an diesem Leiden krankt, wird auch unsre schönwissenschaftliche Produktion an Impotenz und Charakterlosigkeit laborieren und so lange werden bei uns auch keine wahren, gottbegnadeten und begeisterten Dichter erstehen. Ihr Platz wird einstweilen durch mehr oder minder geschickte Virtuosen ausgefüllt.

München. Wilhelm Henckel.

*) Wsewolod Garschin. Pessimistische Erzählungen. P. A. Kruschewan. Sie ging nicht zu Grunde. Aus dem Russischen übersetzt von Wilhelm Henckel. München. Verlag von Fr. Bassermann. — Während sich diese Zeilen in der Druckerei befanden, erhielten wir die Trauerkunde von dem plötzlichen Hinscheiden des jungen Dichters Wsewolod Garschin. So ist denn abermals ein junges, hoffnungsvolles Talent dem unerbittlichen Schicksal, einem frühzeitigen Tod, zum Opfer gefallen. Näheres über Wsewolod Garschin und den Unfall, der seinen Tod herbeiführte, folgt in einer der nächsten Nummern des Magazin.

Lücken in Garibaldi's Denkwürdigkeiten.

Von Karl Blind.

IV.

Die sizilianische Erhebung von 1860 war von Mazzini geplant worden; das haben selbst Solche anerkannt, die ihm politisch eher fern oder sogar gegenüber standen. Guerzoni, der 1864 mit Garibaldi in London als einer seiner Schriftführer war und ebenfalls zu wirken, schreibt:

„Utopist in so vielen anderen Dingen, war Garibaldi im Punkte der vorbereiteten Aufstände etwas zum Zweifel geneigt. Als Kriegsmann war er zum Tode bereit, doch unter der Bedingung, sein Leben teuer zu verkaufen . . . Keiner der großen revolutionären Versuche in Italien ist aber von ihm angeregt worden; am Allerwenigsten der in Sizilien. Garibaldi hat nie nach der Krone eines als Märtyrer sterbenden Vorläufers getrachtet."

Indessen war doch die bei Aspromonte gescheiterte Unternehmung ganz seine Sache gewesen. Man kann sie freilich nicht zu den großen revolutionären Erhebungen rechnen. Von der bei Mentana unterlegenen Erhebung hatte Mazzini vorher Kenntnis gehabt. Er missbilligte sie aber, indem er auf alle Fälle zu einem Angriffe von der See her, wie in Sizilien im Jahre 1860, riet, statt von der Landseite her, wie Garibaldi es tat. Die Erörterungen für und wider habe ich damals vor dem Aufstande gehört. Auffällig ist nun in den vorliegenden Denkwürdigkeiten, dass Garibaldi in bezug auf diese Unternehmung sagt:

„General der römischen Republik; mit außerordentlichen Vollmachten von jener Regierung bekleidet, der gesetzmäßigsten (*il più legittimo*), welche

je in Italien bestanden hat; in einer Untätigkeit lebend, welche ich stets für ein Unrecht gehalten habe, wo noch so viel für das eigene Land zu tun übrig blieb, stellte ich mir vernünftigerweise vor, es sei die Zeit gekommen, der päpstlichen Baracke einen Stoß zu geben und Italien zu seiner berühmten Hauptstadt zu verhelfen."

Hier greift Garibaldi plötzlich auf seine alte republikanische Vollmacht zurück. Ich erinnere mich, dass zu jener Zeit ein Brief von ihm ausging, worin sehr eindringlich auf diese Vollmacht verwiesen war, welche er kurz vor dem Einzuge der Franzosen von der verfassunggebenden Versammlung zu Rom erhalten zu haben erklärte. Der Brief ließ sich einerseits als eine Stellungnahme Garibaldi's gegenüber der, nach seiner Ueberzeugung ihrer nationalen Pflicht untreu gewordenen „savoyischen Monarchie", wie er sie mehrmals nennt, andererseits als ein Anspruch gegenüber dem Triumvirn Mazzini auslegen. Nur in diesem Zusammenhange wird die etwas verhüllte Andeutung in dem Buche verständlich.

Warum er seine Dienste der französischen Regierung nach Sedan anbot, ist in den Denkwürdigkeiten nicht näher angegeben. Viele seiner Mitkämpfer hatten den Schritt höchst ungern gesehen. Frau Jessie White Mario (Engländerin von Geburt und Gemahlin von Alberto Mario, der unter Garibaldi stritt), welche als Pflegerin der Verwundeten den Führer der Rothemden auf seinen Feldzügen in Italien und Frankreich begleitete, spricht in ihrem Werke von der Begeisterung, mit welcher die Italiener den deutschen Siegen von Weißenburg und Wörth bis Sedan folgten, und wie sie „in jedem Siege Deutschlands eine Demütigung des französischen Uebermutes und eine italienische Rache erblickten." Als das Kaiserreich fiel, rief man auf der Halbinsel: „Nach Rom! Nach Rom!" Die Rückgabe Nizza's wurde ebenfalls stürmisch verlangt.

Es ist vielleicht wenig bekannt, dass Garibaldi damals von der Aktionspartei gedrängt wurde, sich Nizza's, seiner Vaterstadt, zu bemächtigen, dieselbe für eine freie Stadt zu erklären und die Oberhauptschaft in derselben anzutreten. Ueber diesen Punkt kann ich aus Erfahrung sprechen. Von Berlin aus, bei Beginn des Krieges, durch Vaterlandsfreunde verschiedener Parteien aufgefordert, mit Garibaldi oder Mazzini in Verbindung zu treten, um sie zu einer, das beabsichtigte Bündnis zwischen Napoleon und Victor Emanuel durchkreuzenden Erhebung in Italien aufzufordern, wofür Waffen und Geldmittel bereit lagen, glaubte ich, wegen der Spannung, welche zwischen den beiden Führern der Aktionspartei herrschte, mich zuerst an Mazzini wenden zu sollen. Garibaldi, so schloss ich, würde sich dann auch finden lassen. Mazzini nahm bereitwillig an. In seinem Briefe aus Italien schrieb er an mich:

„Die Frage ist nicht, die Franzosen in Rom anzugreifen — sie sind auf dem Punkte, von selbst zu gehen —, sondern das Bündnis zu verhindern, dessen Pfand die Räumung Rom's ist. Dies Bündnis zwischen dem König Victor Emanuel und dem Kaiser (Napoleon) ist eine bestimmte Tatsache. Ich nehme die Sache auf mich, wenn ich unterstützt werde; das kann aber nicht geschehen, indem man die Frage lokalisiert, sondern indem man die Regierung der Monarchie stürzt. Wir wünschen die deutsche Einheit, wie wir die italienische Einheit wünschen. Wir brauchen Rom und Nizza. Helft uns, und rechnet auf uns! Wenn aber die Hülfe uns nützen soll, so muss sie mit Blitzesschnelle kommen!"

Wie groß die Gefahr wirklich war, dass die französische Partei in Italien mit Napoleon zusammen handle, das ist erst im vorigen Jahre wieder im deutschen Reichstage von dem Fürsten Bismarck selbst erwähnt worden. Glücklicherweise machten die raschen deutschen Siege diesem bedrohlichen Zustande bald ein Ende. Mazzini aber sprach mir, nach seiner Rückkehr aus Italien, warmen Dank für das von Deutschland her in ihn gesetzte Vertrauen aus.

Garibaldi seinerseits wollte sich auf die wegen Nizza's an ihn herantretenden Aufforderungen der Aktionspartei nicht einlassen, da er damit nicht bloß mit Frankreich, sondern auch wieder mit der italienischen Regierung in hellen Widerstreit geraten wäre. Er glaubte nun wohl, durch Anbietung seines Degens an Frankreich Nizza nachträglich als Geschenk für sein Vaterland zurückerhalten zu können. So wandte er sich denn an die Regierung der Landesverteidigung, hatte aber einen vollen Monat auf Antwort zu warten und wurde dann auf die bekannte, wenig ehrende Weise empfangen. Garibaldi's Adjutant Bordone hat das in seiner Schrift (*Garibaldi et l'Armée des Vosges*, 1871) bezeichnend geschildert. Es waren eben im französischen Heere der bonapartistischen Offiziere, der Chouans und Marien-Streiter zu viele, und Gallier und Römer haben sich seit alter Zeit zu schlecht vertragen, als dass Garibaldi wirklich willkommen gewesen wäre.

Sich dem ungestümen Drängen der italienischen Aktionspartei zu entwinden, und auf einem Umwege doch wieder Nizza zu erlangen, das wird der Hauptgrund von Garibaldi's Entschluss gewesen sein. Als er in Marseille landete, begrüßte ihn ein Blatt, die „Egalité", mit der Erklärung: „nachdem er Frankreich geholfen, werde man ihm seine Heimat, sein schönes Nizza, zurückerstatten." Man weiß, wie das Versprechen eingelöst wurde.

Garibaldi's Schritt fiel mit Recht in Italien und Deutschland auf. Er geriet dadurch mit sich selbst in Widerspruch. Wiederholt hatte er, vor 1870, Schreiben an mich gerichtet, welche zur Veröffentlichung bestimmt waren und von den freundschaftlichsten Gesinnungen für Deutschland zeugten. In einem derselben, vom 10. April, 1865, sagte er in der ihm, wie Mazzini, eigenen, begeisterten Sprache:

„Der Fortschritt der Menschheit ist ins Stocken

geraten .... Es fehlt der Welt ein Führervolk: nicht um sie zu beherrschen, sondern um sie zu leiten auf dem Pfade der Pflicht, welch' letztere in nichts anderem besteht, als in der Verbrüderung der Nationen und in dem Umsturze der Schranken, die von der Selbstsucht gezogen worden sind. Es fehlt der Welt ein Führervolk, das, einem ritterlichen Kämpen der Vorzeit gleich, sich der Aufgabe widmet, das Unrecht zu befehden, die Schwachen zu unterstützen, und welches bereit wäre, das eigene materielle Wohl eine Zeitlang zu opfern, um dadurch ein viel kostbareres Gut zu erreichen, nämlich das hochbefriedigende Bewusstsein, die Leiden seiner Mitmenschen gelindert zu haben. Träte ein Volk mutig in dieser Weise auf den Plan, es würde alle Unterdrückten um sich sammeln, es würde zum Retter aller derjenigen werden, die aus dem Abgrunde der Erniedrigung emporsteigen wollen, in welchen die Verkehrtheit der Regierungen sie geworfen hat. Dieser Ehrenposten, den die Wechselfälle der Zeiten unbesetzt gelassen haben, könnte füglich von der Deutschen Nation eingenommen werden. In der ernsten und philosophischen Sinnesart Ihrer Mitbürger liegt eine Gewähr des Vertrauens für die Zukunft Aller. Schüttelt daher Ihr mit Euren starken Armen ... (Hier folgt eine nicht wiederzugebende Stelle). Bildet daher Ihr im Herzen Europa's, das Ihr bewohnt, die achtunggebietende Einheit Eurer fünfzig Millionen — und wir alle stürzen uns mit Begierde und Entzücken in Eure brüderlichen Reihen."

Wie man sieht, nahm Garibaldi sogar die Einheit von ganz Deutschland an, nicht bloß von zwei Dritteln desselben.

Im Jahre 1868, als wegen Luxemburgs der Krieg drohte, befürworteten Leute von der Friedens- und Freiheits-Liga, deren Ehrenvorsitzender Garibaldi war, für den Kriegsfall die Notwendigkeit, Preußen der Vereinzelung anheimzugeben. Die Schweiz, Belgien und Ungarn sollten sich zum Zwecke der Nichteinmischung mit Süddeutschland verbinden. Oesterreich diesseits der March wurde nicht erwähnt. Vielleicht dachten jene Leute dem Oesterreich diesseits der March die Rolle eines Verbündeten Frankreichs zu.

Jedenfalls hätte der Zweikampf zwischen Frankreich und Preußen ganz dem Rouher'schen Plane entsprochen. Auf meine Anfrage an Garibaldi, wie er sich zu solchen Gesinnungen stelle, erwiderte er umgehend: „Bonaparte bekämpfen heißt das Böse bekämpfen. Es sollte also nicht bloß ganz Deutschland, sondern auch Italien, nein, die ganze Welt wider ihn auftreten."

In jenen Tagen konnte jeden Augenblick ein Krieg zwischen Frankreich und Deutschland ausbrechen. Noch gab es unter unsern Gesinnungsgenossen eine Anzahl durch die Ereignisse von 1866 tiefverbitterter Männer, denen wir unablässig ins Gewissen zu reden hatten für den Fall, dass der alte Feind von Westen her wieder einen Angriff machen würde. Da kam denn der Brief Garibaldi's, dessen Name so hoch-einflussreich unter allen Volksparteien Europa's war, sehr erwünscht.

Nach Sedan wurde bekanntlich von der Regierung der Landesverteidigung in Frankreich die sonderbare Losung ausgegeben: „Der Angriffskrieg habe seitens Frankreichs aufgehört; jetzt aber beginne der Rachekrieg." Damit war, unter schlau sein sollender Redewendung, klar gesagt, dass man die alte Politik auch nach Napoleon's Sturz fortzusetzen beabsichtige. Nach Allem, was Garibaldi früher gesagt und geschrieben — denn er war grundsätzlich, im Punkte des von Frankreich unter den verschiedensten Regierungen erhobenen Anspruches auf Führerschaft in Europa, ein ebenso entschiedener Gegner Frankreichs, wie Mazzini — wäre sein Platz gewiss nicht in den Reihen des französischen Heeres gewesen. Sein Uebertritt in dasselbe erklärt sich aus den oben angeführten Gründen, über welche er jedoch in den Denkwürdigkeiten schweigt.

Der Umstand, dass Mazzini damals für Deutschland gegen Frankreich Partei nahm, mag Garibaldi einigermaßen beeinflusst haben; denn auf die entgegengesetzte Seite zu treten, wenn der alte Kampfgenosse auf die andere getreten war, schien Garibaldi manchmal ein Vergnügen zu bereiten. Mazzini seinerseits blieb bis zu seinem Tode ein Gegner der französischen Auffassungen, wie sie, zum Beispiel, Renan nach dem Kriege nochmals zum Besten gab. In einer besonderen Schrift wandte sich Mazzini gegen die cäsaristischen Gesinnungen Renan's und gegen seine falschen Darstellungen bezüglich des Krieges von 1870—71. „Preußens Sieg," hatte Renan geschrieben, „war gewissermaßen der Sieg des geschichtlichen Gottesgnadenrechtes." „Nein," antwortete der ehemalige Triumvir der römischen Republik; „das preußische Königshaus ist das jüngste in Europa. Was den Sieg betrifft, so war es der Sieg des deutschen Volkstumes über diejenigen, welche anmaßlicher Weise die Entwickelung desselben zu hindern trachteten."

An den letzteren Satz halten wir uns. Das Andere gehört für uns nicht zur Sache.

Im Uebrigen hat Garibaldi später wohl selbst den im Jahre 1870 getanen Schritt bedauert. Ueber den Gang der Dinge in Frankreich war er jedenfalls tief erbittert. Mir schrieb er aus Caprera unterm 30. Dezember 1874: „Sie, als Freund und Gesinnungsgenosse, sind gewiss überzeugt, dass ich in den Jahren 1870—71 keineswegs Deutschland hatte bekämpfen wollen. Ich diente nur dem republikanischen Grundsatze." Dies klang wie eine Art Reue. In den bis zum Jahre 1872 reichenden Denkwürdigkeiten sind die Vorgänge in Bordeaux, wo man ihn so schmählich behandelte, in einer Schreibart geschildert, welche von innerem, wenn auch verhaltenem Grimm zeugt. Allein auf die eigentlichen Ursachen, welche ihn veranlassten,

Frankreich seine Dienste anzubieten, geht Garibaldi nicht ein.

Seine Teilnahme an der innern Entwickelung Deutschlands bewies er noch im Jahre 1875, wo er in einem Briefwechsel mit mir über das in Italien bestehende Gesetz der Gewährleistungen für das Papsttum sich in den schärfsten Ausdrücken gegen die „Pfaffenbnden" erging und bedauerte, dass in der Kammer kein Gesetz zu erlangen sei, welches die Abhaltung eines Konklaves für eine Papstwahl auf italienischem Boden für immer verböte. „Gleichwohl," fügte er hinzu, „dürfen Sie darauf rechnen, dass die große Mehrheit der italienischen Nation die wärmste Teilnahme für Dentschland in seinem Kampfe auf Leben und Tod gegen das Jesuitentum unter allen seinen Gestalten empfindet."

Vieles ist in den Denkwürdigkeiten nicht berührt, durch welches „etwas mehr Licht" auf bedeutsame Ereignisse in Italien hätte geworfen werden können. Doch an Schärfe der Sprache leistet das, abwechselnd mit glühender Leidenschaft, ja, mehrmals mit einem gewissen Hauche dichterischer Begeisterung geschriebene, dann wieder in soldatische Barschheit verfallende Buch an vielen Stellen Außerordentliches. Ein doppelter Garibaldi kommt da zum Vorschein. Mit einem Gefühle des Stannens aber mag das jüngere Geschlecht lesen, mit welch' ungeheuren Schwierigkeiten er zu kämpfen hatte, um das Große zu leisten, das er wirklich geleistet hat.



Matthew Arnold als Dichter.

Von Leopold Katscher.

I.

Der in der Ueberschrift genannte Dichter, Heinekenner und Essayist, der kürzlich von einer viel besprochenen Vortragstour in den Vereinigten Staaten nach England zurückkehrte, gehört zu den größten zeitgenössischen Poeten der Briten. Er ist das älteste nnd berühmteste Mitglied der sogenannten „Schule der Verfeinerung", die in der Geschichte der modernen englischen Poesie eine hervorragende Rolle spielt und welcher anch Symonds, Lewis, Morris, Garnett, George Eliot, Todhunter, Palgrave, Ernest Myers, Aubrey de Vere und Warren angehören, beziehungsweise angehörten. Einige Mitteilungen über das Wesen dieser, „School of Culture" genannten Richtung werden sicherlich willkommen sein.

Man verdankt ihr mehrere gedankenreiche, hochgebildete Dichter, deren Talente zur Hebung des Wertes der neueren Dichtkunst beigetragen haben. Viele subtile Gedanken, viel schönen Natursinn und eine intensive Würdigung alles Schönen überhaupt kann man ihr nicht absprechen, wohl aber im Großen und Ganzen Leidenschaftlichkeit und schöpferische Kraft. Die Eigenschaften nicht reflektierender Art, an denen es ihr mangelt, müssen angeboren sein und lassen sich nicht erlernen. Was aber die auch ohne Naturanlage erreichbaren Vorzüge betrifft — namentlich Selbstbeherrschung, treffliche Stoffwahl, eleganter Stil, Stoffreichtum —, so verdient und findet sie hohe Anerkennung.

Eigentlich scheint es nicht ganz in Ordnnng, eine Reihe von Antoren, die von einander grnndverschieden sind, unter einer Bezeichnnng zusammenzufassen. Die oben genannten Poeten befolgen keine gemeinsamen Regeln und haben keine sie als Gesammtheit kennzeichnenden Eigenheiten. Im Gegenteil, jeder von ihnen hat eigene Anschauungen über Welt und Kunst. Dennoch ist die Benennung „School of Culture" keineswegs unberechtigt, denn etwas Gemeinsames ist vorhanden: die Leistungen der „Schule der Verfeinerung" verdanken ihr Entstehen mehr der Tätigkeit des hochgebildeten Geistes als der direkten Eingebung oder dem Einfluss überwältigender Leidenschaftlichkeit, mehr dem Denken als dem Fühlen, mehr dem Verstand als dem Gemüt. Die „Anhänger der Verfeinerung" hegen alle eine hohe Verehrung für die klassische Schönheit des Altertums und halten sich möglichst an die poetischeren Glaubens- und Lebensverhältnisse der antiken Griechen und Römer. Daher rührt es, dass ihre Schöpfungen einen ziemlich starken philosophischen Anstrich haben, nnd zwar einen in vielen Punkten gleichartigen; eine unbestimmbare Melancholie, das Schwelgen in der Erinnerung an eine für immer verlorene Schönheit, sowie eine gewisse Sehnsucht nach dieser ziehen sich durch ihre Dichtungen. Der Umstand, dass die „Anhänger der Verfeinerung" mehr Verstandes- und Bildungs- als Inspirationsdichter sind, bringt es mit sich, dass sie eine hervorstechende kritische Begabung besitzen. Ihr verfeinerter Geschmack lässt es nicht zu, dass sie sich dem lyrischen Selbstvergessen, der reinen Gemütsfreude eines Burns, Shelley, Béranger oder Anakreon, einer Sappho oder Elizabeth Browning hingeben. Matthew Arnold hat vor sehr langer Zeit die Ansicht ausgesprochen, er sehe in jeder poetischen Leistung nicht bloß eine schöpferische, sondern auch eine kritische Gabe, die natürlich nicht immer die gleiche sei; bei Goethe z. B. sei sie sehr bedeutend, bei Wordsworth ganz geringfügig. Diese Theorie passt ganz gut auf Arnold selbst und auf die übrigen Mitglieder der „School of Culture", aber nur teilweise auf andere Dichter. Arnold schreibt Byrons Stoffarmut, Shelleys Zusammenhangslosigkeit, Wordsworths Mangel an Vollständigkeit und Abwechslung dem Umstande zu, dass es diesen Poeten an Kenntnissen und kritischer Befähigung fehlte. Bei den Verfeinerungsdichtern hinwiederum spielen Kenntnisse und Kritik zuweilen eine übermäßige Rolle; es wäre manchmal besser, sie folgten mehr dem Einflusse des Gemütes nnd den unmittelbaren Anregungen der Muse. Sie zeichnen sich oft gar zu sehr durch interpretative — im Ge-

gensatz zu schöpferischer — Kraft aus. Dass sie in ihren Dichtungen soviele Elemente der Kritik und Reflexion aufweisen, ist übrigens begreiflich, denn außer Lewis Morris —. nicht zu verwechseln mit William Morris, dem Dichter des „Irdischen Paradies" — ist keiner von ihnen ausschließlich Poet, sondern außerdem Berufskritiker, Historiker, Redakteur, Romanschreiber etc. Arnold selbst ist einer der bedeutendsten Litteraturkritiker der Gegenwart. Seine zahlreichen Essays sind fein ausgemeißelte Filigranarbeiten; einer davon ist das Beste, was ein Engländer über Heinrich Heine geschrieben und erschien, wenn wir nicht irren, 1865, also zu einer Zeit, wo, mit Ausnahme der Vorrede zu Bowrings Heine-Uebersetzungen (1859) in England noch nichts über den „Märtyrer von der rue d'Amsterdam" erschienen war. Einiges über diesen in Deutschland kaum näher bekannt gewordenen Essay dürfte von Interesse sein.

Arnold wirft Carlyle vor, er habe für die romantische Schule Deutschlands eine allzugroße Vorliebe gehegt und darüber ganz die Heinesche Schule vergessen oder vielmehr sie absichtlich übergangen. Mit Bezug auf Heines Ausspruch, er halte nichts auf litterarischen Ruhm, verlange jedoch, man möge ihm ein Schwert auf den Sarg legen, da er einer der bravsten Soldaten im Kriege der Befreiung der Menschheit gewesen, meint Arnold, Heine habe sehr viel auf litterarischen Ruhm gehalten und sei gerade nicht unter die „bravsten" Freiheitskämpen zu rechnen; aber er „war einer der glänzendsten und wirksamsten jener Soldaten", und zwar „der wichtigste und bedeutendste seit Goethes Tode". Ganz besonders begeistert ist unser Essayist davon, dass der Sänger der „Loreley" „den modernen französischen Witz und Geist mit deutschem Gefühl, deutscher Bildung und deutscher Denkweise verband". Für dessen persönlichen Charakter ist er weit weniger eingenommen. Nur die achtjährige Krankheitsperiode entlockt ihm Worte des Lobes; im Uebrigen aber sagt er: „Seine Fehler waren schreiend. Unmäßige Empfindlichkeit, unbegreifliche Angriffe auf Feinde und noch unbegreiflichere auf Freunde, Mangel an Edelmut, unaufhörliches Spotten. Mir scheint seine Schwäche nicht so sehr ein Mangel an Liebe — wie Goethe sagte — als vielmehr ein Mangel an Würde und Selbstachtung zu sein. Er hätte viel größere Ergebnisse erzielt, wäre sein moralischer Gehalt größer gewesen." Das litterarische Schicksal Heines mit demjenigen Byrons und Shelleys vergleichend, meint der offenbar vollkommen unbefangene Autor, Heines litterarisches Glück sei größer gewesen, als das der beiden Briten, und zwar weil das deutsche Philistertum nicht, wie das englische, der Ideen entbehre oder gar für solche unzugänglich sei; wohl aber lege es in der Anwendung moderner Ideen auf das praktische Leben Schwäche und Zaghaftigkeit an den Tag.

Doch es ist an der Zeit, dass wir an die Betrachtung der poetischen Leistungen Arnolds schreiten, die die neueste poetische Litteratur seiner Heimat immer mehr beeinflussen. Seine Dichtungen kann man „schön und melancholisch" nennen. Er ist der Verfeinerungsdichter par excellence, was viel besagen will, wenn man seine eigene Definition der Bildung in Betracht zieht; er nennt die Bildung „ein Studium der Vollkommenheit". Er hat das Vollkommene mit der hingebenden Liebe eines wahren Künstlers erforscht; er hat sich so lange mit den besten griechischen Vorbildern beschäftigt, dass ein Widerhall ihres Wohllautes auf ihn übergangen ist und er stets einen Hauch ihres Duftes ausströmt. Während der Lektüre seiner Werke stoßen wir zuweilen auf Töne seltener Einfachheit und Unmittelbarkeit, die unser an die verwickelten und subjektiven Aeußerungen unserer moderner Dichter gewöhntes Ohr seltsam berühren. Hat aber Arnold die Schönheiten der antiken Welt sich angeeignet, so ist er auch durch deren Einschränkung beengt. Daher mangelt es ihm durchaus an den umfassenden Sympathien, der großartigen Schaffenskraft, der titanischen Energie Shakspeares und seiner Zeitgenossen. Mit seiner zum Klassischen hinneigenden Natur, seiner Selbstbeherrschung, seiner Höflichkeit, seiner Zartheit, seiner Feinfühligkeit hat Arnold mehr Wahlverwandtschaft mit dem Geist der atheniensischen Litteratur als mit dem erhabenen, aber rauhkräftigen Genius des Nordens. Seine Verse besitzen eine attische Klarheit und erinnern fortwährend an den „griechischsten" aller griechischen Dichter, den reinen, maßvollen Sophokles. (Schluss folgt.)

Der Katalog einer Autographensammlung.

Von Eugen Ritter v. Mor-Sünnegg.

Autographensammler können sich durchaus nicht der Huld und des Wohlwollens der Litteraturgrößen rühmen. Dabei läuft aber der Irrtum unter, dass man sich in diesen Kreisen noch nicht gewöhnt hat, Autographensammler und Autographenmarder zu trennen, und doch nur letztere verdienen billig jene Missgunst, die man ihnen allerseits und nicht zum Wenigsten von den Autographensammlern selbst entgegenbringt. Man glaubt in Nicht-Sammelkreisen schon überaus milde geurteilt zu haben, wenn man das Selbstschriftensammeln als nichtige Spielerei ohne Wert und reellen Zweck bezeichnet, als eine „Papierschnitzeljagd", wie es Paul von Schönthan verächtlich nennt. Dabei begeht man wieder hellen Undank, indem man jene schmäht, die man nur zu gerne, sei es als Schriftsteller, bildender Künstler, Schauspieler, Komponist, als Staatsmann u. s. w. mit schlecht gespielter Essigmiene als Barometer seiner Berühmtheit und Popularität im Munde führt. Ja, man irrt sich sogar mit Vorliebe in der Zahl dieser bösen Geister, von denen man „gequält" wird und

giebt lieber mehr als weniger an, erzählt wohl auch, wie viel „Stunden" man allein täglich zur Erledigung derartiger Gesuche „um eine Zeile von Ihrer Hand" verwende. Der echte, zweckbewusste Autographensammler zählt diese Marder durchaus nicht in seine Gilde, der „Berühmtheit" aber ist es mit ihrem Schelten auf dieselben keineswegs immer so grausam ernst. Hierdurch wollen wir ganz und gar nicht der Autographenbettelei das Wort geredet, sondern nur die vielfachen Klagen über dieselbe ein wenig auf ihren Wert geprüft haben. Doch wenden wir uns dem durch die Ueberschrift bezeichneten Gegenstande zu.

Kürzlich ist in Paris ein Werk*) erschienen, das ganz darnach angetan erscheint, das Autographensammeln in ein besseres Licht zu stellen und selbst die mit dem Sammeln von Selbstschriften so unversöhnlich sich geberdenden Männer der Feder werden diesem Buche ihre Anerkennung nicht versagen können und vielleicht, und das wäre nicht der geringste Nutzen, lassen sie sich davon überzeugen, dass Autographenmarder und Autographensammler nicht dasselbe sei und nur Erstere den Krieg verdienen.

Bis vor Kurzem hatte das Autographensammeln nur eine ganz geringe Litteratur aufzuweisen, die auch für den Nichtsammler von größerem Interesse gewesen wäre und die ganze Kenntnis vom Selbstschriftensammeln beschränkte sich bei den Laien nur auf die spärlichen Notizen der Tages- und etlicher illustrierter Blätter über den exorbitant hohen Preis, den ein oder das andere hervorragende Stück bei dieser oder jener Auktion eintrug. Der Katalog der Sammlung Meyer-Cohns in Berlin war der erste, der eine bessere Einsicht auch bei Nichtsammlern hervorrief und allerseits auch für die Litteratur als wertvoll und dankenswert anerkannt wurde. Doch einerseits war der Katalog nicht für den Buchhandel bestimmt und insofern Vielen nicht zugänglich, andererseits umfasste er nur einen Teil einer Sammlung, die deutsche Litteratur vom Beginne des achtzehnten Jahrhunderts bis auf die Gegenwart. So wertvoll und anerkannt trefflich dieses Buch ist, gewährt es doch nicht vollen Einblick in eine Sammlung als Ganzes. Anders steht es mit dem Kataloge Bovel, dessen Luxusausgabe mehr als zwei Jahre später als die Auktion der Sammlung erfolgte, ausgegeben wurde. Die Einleitung dieses prächtigen, 1000 Seiten umfassenden Buches bildet eine Monographie über das Autographensammeln von Étienne Charavay, die manches Neue bringt und in Kürze in deutscher Uebertragung von Ed. Fischer v. Röslerstamm erscheint. Nun folgen in 10 Serien 2137 Nummern, zum Teile mehrere Stücke umfassend vom Beginne des fünfzehnten Jahrhunderts. Der Stoff ist ein so reicher und wertvoller, dass wir leider bei dem karg zugemessenen Raume auf ein näheres Eingehen in denselben verzichten müssen. Der Historiker ebensowohl als der Litteraturforscher, der Künstler auf den verschiedenen Gebieten, der Kulturhistoriker u. s. w. findet ein so reiches Material in diesem Buche, mag er was immer für einer Nation angehören oder irgend einem Volke insbesondere seinen Forschereifer widmen. Selbstredend ist namentlich Frankreich vorzüglich vertreten und insbesondere die französische Revolution an äußerst seltenen Stücken und historisch wichtigen Dokumenten reich, ohne dass man behaupten könnte, dass eine andere Nation oder ein anderes Gebiet auffallend vernachlässigt wäre; selbst den Deutschen wird ihr Recht. Ueber 2000 Facsimile von ganzen Briefen und Dokumenten, Zeichnungen und Unterschriften mit genauer Beachtung und Farbenwiedergabe selbst des Papiers der Originale zieren den Band, darunter 49 separate Tafeln. Die Platten zu den Tafeln rühren von Fillon her, dem Erfinder eines neuen vorzüglichen Verfahrens in der Heliogravur, die Leitung des Druckes hatte Fernand Calmettes, ein früherer Zögling der Ecole des Chartes besorgt, der Druck selbst fand bei der weitberühmten Firma Claude Motteroz in Paris statt. So vereinigt sich denn Alles, Inhalt und Ausstattung, um ein Prachtwerk ersten Ranges zu schaffen. Das Werk wurde in 500 nummerierten Exemplaren hergestellt, wovon 180 Herr Bovel sich als Dedikationsexemplare zurückbehielt, 320 sind für den Buchhandel bestimmt, 240 auf maisgelbem Papier, 60 auf weißem Satin zu je 150 Francs und 20 auf japanesischem Papier zu je 300 Francs. Es ist ein Luxuswerk, ja, aber nicht nur der Ausstattung, sondern auch der Fülle und der Kostbarkeit des Inhaltes nach. Welches Aufsehen dieses Werk in Frankreich machte, mag beweisen, dass die „Bibliotheque universelle" eine Reihe von Artikeln über dasselbe brachte, welche auch gesammelt erschienen.*)

Zum Schlusse noch etwas über die erzielten Preise. Diese waren durchwegs hoch, jedenfalls höher als man sie in Deutschland erzielt. Wir heben einige daraus hervor: Napoleon I. eigenhändiger Brief mit Unterschrift aus dem Jahre 1793 1 p. 4 brachte 1000 Francs, Galilei kam auf 690 Francs, ein signiertes Dokument von P. Corneille auf 1785, ein ebensolches von Molière (Unikum) 2500 Francs, ein Reuchlin 1200 Francs, ein Luther 1000 Francs, ein Hutten 1210, ein Lessing 700, ein ungedruckter Schillerbrief 500 Francs, ein Swift 300 Francs etc.

Vielleicht anerkennen jetzt die Nichtsammler, dass das Autographensammeln keine allzu nichtige Beschäftigung ist und doch manchen Baustein für die Wissenschaften rettet und bewahrt.

---

*) Lettres autographes composant la collection de M. Alfred Bovel décrites par Étienne Charavay. Ouvrage imprimé sous la direction de Fernand Calmettes. A Paris librairie Charavay Frères 1887. Imprimé par Claude Motteroz a Paris. (LVI et 880 pag. gr. 4°.)

*) Scripta manent. Causeries à propos de la collection d'autographes de M. Alfred Bovel par Philippe Godet. Neuchatel 1887 Tiré a quatre cents exemplaires non mis dans le commerce. 120 pag. 8°.

Litterarische Neuigkeiten.

Ein russisches Urteil über die ausländische Zeitungspresse. Wir lesen in einer russischen Zeitschrift: „Obschon Bismarck in seiner weltberühmten Rede die Presse „mit Druckerschwärze beschmutztes Papier" nannte, so beweist diese Rede dennoch, dass die Tagespresse im gesellschaftlichen und politischen Leben eine ganz bedeutende Rolle spielt. Wenn sich Bismarck über die Zeitungen verächtlich ausspricht, so geschieht es nicht, weil er ihre Macht nicht anerkennt, sondern bloß deshalb, weil er die käufliche deutsche Presse im Sinne hat, welche fast ausnahmslos sklavisch vor ihm kriecht, weil sie dafür bezahlt wird, oder weil andere, egoistische Gründe sie dazu veranlassen. Die Berliner Presse steht nicht nur gar nicht auf der Höhe ihres Berufs, sondern hinter der Presse anderer europäischer Länder weit zurück. Die Berliner Journalistik zeichnet sich im großen Ganzen durch stumpfsinnige Schwerfälligkeit, langweiligen Doktrinarismus und Mangel an lebendigem Interesse aus. Ihre Leitartikel atmen trocknen Pedantismus, die Kritiken über Litteratur und Kunst sind geradezu schülerhafte Machwerke. Reporterberichte, welche in der europäischen Presse eine so hervorragende Stelle einnehmen, kennen die Berliner Zeitungen fast gar nicht. Da nun die Berliner Presse auf einer so niedrigen Entwickelungsstufe steht, so ist es auch erklärlich, dass die Repräsentanten derselben weder geachtet sind noch eine hervorragende gesellschaftliche Stellung einnehmen. Es fällt ihnen daher schwer sich Geltung zu verschaffen und die öffentliche Meinung hat im Allgemeinen ein Vorurteil gegen die Journalisten, da man die Mehrzahl derselben für Bismarcksche Reptilien hält. Die wenigen Zeitungen, welche ausnahmsweise eine unabhängige Stellung behaupten, werden dafür aufs grausamste gemaßregelt."

Dann folgt ein Lobeshymnus auf die französische Presse, in der Leute wie Clemenceau, Hébrard, Spuller, Leon Say, Renan, Leroy-Beaulieu, Sarcey, Jules Lemaître, La Pommerais herrschen und welche Feuilletons von Zola, Daudet, Goncourt, Maupassant und Bourget bringt. Einen noch größeren Beweis für die Bedeutung des „mit Druckerschwärze beschmutzten Papiers" liefert die englische Presse, von deren politischen Einfluss, ihrer Unabhängigkeit, Selbständigkeit und Freiheit der russische Journalist, dem wir dieses Urteil verdanken, eine sehr hohe Meinung hat. Er führt die Namen von Macaulay, Disraeli, Gladstone, Salisbury und John Marley an, welche alle an der Tagespresse mitgearbeitet haben, um zu beweisen, dass diese Presse die höchste Entwickelung erreicht habe. Sie habe zwar nicht den Glanz, die Lebendigkeit und Liebenswürdigkeit der französischen Presse, zeichne sich dagegen durch Solidität, reichen Gehalt und Unternehmungsgeist aus. Leider unterlässt es unser Gewährsmann sein Urteil über die russische Presse zu formulieren! (W. H.)

Russische Erfolge in Frankreich. Neuerdings beabsichtigt man, wie man Tolstojs „Macht der Finsternis" in Paris auf die Bühne brachte, auch andere russische Dramen in Paris aufzuführen, und zwar soll mit dem besten Stücke Ostrowskijs „Das Gewitter" der Anfang gemacht werden. Das Odeontheater in Paris hat eine dramatische Bearbeitung des Romans von Dostojewskij „Verbrechen und Strafe" (in deutscher Uebersetzung „Raskolnikow" betitelt) zur Aufführung angenommen und dieselbe wird bereits einstudiert (H.)

Danilewskys **Eine Braut Christi** erschien in deutscher Uebersetzung von E. v. Glehn. (Leipzig, Verlag von Karl Reißner 1888.) Es ist gerade keine übermäßig geistreiche Lektüre, auch ist die Uebersetzung nicht frei von sprachlichen Trivialitäten — anständige Mittelwaare, die da lehrt, dass es auch in Russland philisterhaft sehende und stilisierende Autoren giebt. Doch werden eifrige Romanleser hier ihre Rechnung finden.

Beat Ludwig v. Muralt (1665—1749) Eine sehr lesenswerte litterargeschichtliche Studie von Otto v. Greyer über den Verfasser der „Lettres sur les Anglois et les François". Den Kennern französischer Litteratur im 17. und 18. Jahrhundert eine willkommene Ergänzung ihrer Studien. (Huber, Frauenfeld, 1888.)

Jean de Mairets **Sophonisbe** (herausgegeben von Karl Vollmöller) und Louis Megrets **Le Tretté de la Grammęre Françoeze** (nach der einzigen Pariser Ausgabe 1550), neu herausgegeben von Wendelin Förster in der „Sammlung französicher Neudrucke", eine Augenweide für Neuphilologen. (Heilbronn, Gebr. Henninger). Diese Neudrucke versprechen ein Ersatz zu werden für die teuren französischen Ausgaben. Liebhaber litterarischer Seltenheiten seien darauf aufmerksam gemacht; die Neudrucke tragen das Gepräge der Gewissenhaftigkeit.

Borrowed Plumes, Translations from German Poets by James D. B. Gribble, eine Blumenlese zum Teil trefflich gelungener Uebersetzungen nach Heinrich Heine, Bodenstedt, Günther Walling, Geibel, Heyse, Goethe, Schiller u. A. Es ist viel Feingefühl in diesen englischen Heineliedern und Schillergedichten. Die Uebersetzungen nach Schiller wollen uns im Ganzen mehr einleuchten, als so manches nach Heine; bei dem Letzteren wirkt das Englische nicht immer mit verwandter Macht eines geheimnisvollen Rhythmus, über den Heine gebietet. Zum Teil hat der Uebersetzer gerade durch direkte Nachahmung des Rhythmus die eigentümliche Wirkung verfehlt. Es hat z. B. eine daktylische Bewegung bei dem mehr einsilbigen Charakter der englischen Sprache in letzterer eine andre Wirkung, als in deutscher Sprache. An andren Stellen wäre besser der Rhythmus des deutschen Dichters genau nachgeahmt worden. Z. B.:

Die Luft ist kühl und es dunkelt	The air is cool, it is darkling
Und ruhig fließt der Rhein;	And smoothly flows the Rhine,
Die Spitze des Berges funkelt	The mountains tops are sparkling
Im Abendsonnenschein.	And glow in the sunset-shine.

Nicht umsonst liegen die Worte „Im Abendsonnenschein" in einem vollständig ungebrochenen Rhythmus. Die Magik der Vorstellung der untergehenden Sonne ist von Heine feinfühlig im rein jambischen Charakter der Hebungen und Senkungen dargestellt. „And glow in the sunset shine" bringt mit dem leichten daktylischen Anklang auch eine leichte Unruhe in die Vorstellung, welche nicht ganz der Stimmung der Sache entspricht. Solcherlei Ausstellungen indessen sollen nur belegen, dass der Uebersetzer ein Mann ist, mit dem man über die feinen Geheimnisse der Kunst verhandeln kann, er leistet ganz Ausgezeichnetes. „Die Luft ist kühl und es dunkelt": drei U-Laute! Auch englische Dichter, z. B. Byron, wirken mit diesen Mitteln. Heine geht weiter: er lässt diesen U-Laut ferner walten! (ruhig, funkelt). Die englische Sprache vermag dergleichen vollkommen nachzuahmen, wir möchten die Uebersetzer darauf aufmerksam machen, dass viel von dem eigentümlichen Stimmungsgehalte nicht nur bei Heine mit solcherlei Kunstmitteln zusammenhängt.

Neuestes aus der **Collection of British Authors** (Tauchnitz): Bret Harte: „A Millionaire Rough-and-Readey" u. A. und Lady Augusta Noël: „Hithersea Mere."

Joseph Kürschners **Deutsche Nationallitteratur** bringt: „Pope ein Metaphysiker!" von Lessing-Mendelsohn; „Vierhundert Schwänke aus dem 16. Jahrhundert" (Herausgeg. von Bobertag) „Lehrhafte Litteratur des 14. und 15. Jahrhunderts" (Prof. Vetter.)

Die Weidmannsche Buchhandlung gab soeben die **Poetik** Wilhelm Scherers aus dem Nachlass des verstorbenen Litterarhistorikers heraus. Rich. M. Meyer besorgte die Veröffentlichung des Fragments, über dessen Art und Geist das „Magazin" sich noch einlässlicher verbreiten wird.

Pierers Konversationslexikon erscheint, von dem rührigen Joseph Kürschner herausgegeben, in siebenter Auflage mit einem „Universal-Sprachen-Lexikon". Man darf die Leser des „Magazins" wohl besonders auf diesen originellen Gedanken aufmerksam machen; in findiger Weise hat Kürschner ein vielseitiges Sprachlexikon (u. A. böhmisch, dänisch, griechisch, holländisch, ungarisch, schwedisch, russisch, spanisch etc. etc.) mit dem üblichen Inhalt des Konversationslexikons verquickt und man muss gestehen, dass er sein altes Geschick der Anordnung und Uebersichtlichkeit auch hier bewährt. Es ist nicht zu zweifeln an der Nützlichkeit und Brauchbarkeit dieser Neuerung; wer statt vieler Lexika, ein zusammenfassendes Vokabelbuch braucht für allgemeine Zwecke, wird hier entschieden seine Rechnung finden.

Ein Buch, auf das hiemit nachdrücklich verwiesen sein soll, ist die Biographie des **„Beaumarchais"** von Anton Bettelheim. Eine ebenso gründlich angelegte Forschernatur wie ein feinsinniger Beurteiler hat Bettelheim in der Darstellung des Lebenslaufes eines der interessantesten Franzosen die glücklichste Darstellungsgabe und den Geist bewährt, welcher wie mit innerer Verwandtschaft sich dem biographischen Gegenstande anschmiegt. Unter unsren gegenwärtigen Essayisten von strengerer litterarischer Richtung im Sinne der bedeutenden Essayisten Frankreichs und Englands, welchen sich neuerdings in Namen wie E. Schmidt, Richard Weltrich u. Anderen eine Schule deutscher Kritiker ebenbürtig zur Seite stellt, darf Anton Bettelheim in erster Reihe genannt werden.

Redaktion von Wolfgang Kirchbach in Dresden. — Verlag des Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes in Dresden-Neustadt.
Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.

57. JAHRGANG. DAS MAGAZIN No. 19.

FÜR DIE

LITTERATUR DES IN- UND AUSLANDES.



WOCHENSCHRIFT DER WELTLITTERATUR.

HERAUSGEGEBEN VON

WOLFGANG KIRCHBACH.

Erscheint jeden Sonnabend. Preis 4 Mark vierteljährlich. Inserate 30 Pf. für die dreigesp. Nonpareillezeile.

DRESDEN, DEN 5. MAI 1888.

Abonnements in jeder Buchhandlung, Postanstalt oder direkt vom Verlag des Magazin in Dresden. Schillerstrasse 56. Post-Zeitungsnummer 3589.

Inhalt:

Heines Dichterwerkstatt.

Von Wolfgang Kirchbach.

(Fortsetzung.)

Für die Poesie, für eine dichterische Wertung des Lebens und seiner Gefühle, welche die Lyrik sucht, ist damit freilich Nichts gewonnen. Heine will Stimmung machen und nichts Anderes. Er will nicht poetisch schaffen, wobei die „Stimmung" absichtslos herausspringt, wie es bei wahren Lyrikern steht; er will nicht den geistigen Wert eines Gefühls, einer Empfindung festhalten; er will die Stimmung geradewegs erzeugen, um sie zu erzeugen und darauf hin wählt er seine Mittel. Er arbeitet, wie man zu sagen pflegt: auf den „Effekt".

Die Mittel sind: gewisse konventionelle Vorstellungen, an denen eine solche konventionelle Stimmung haftet, die Mittel der Redekunst zum Unterschied von den eigentlich dichterischen Mitteln; die Mittel des Rhythmus.

Er ist gewiss ein Meister des Rhythmus, wenngleich er auch darin weder mit einem Goethe, noch selbst mit manchem Geringeren zu vergleichen ist. Aber das Loreleilied oder „Adonis", „Du bist wie eine Blume" oder „Auf Flügeln des Gesanges", „Ich lieb eine Blume, doch weiß ich, nicht welche" sind sicher von feinster innerer Rhythmisierung. Darin ist das Auf- und Abatmen der Empfindung, welche ihn bewegt, meisterhaft beobachtet und festgehalten in der Auf- und Abbewegung des Rhythmus. Er fühlt den Puls, und wenn eine bestimmte Vorstellung einen gehemmten Pulsschlag, ein Stocken der Atembewegung mit sich bringt, so vermag er das im rhythmischen Charakter des Verses auszuprägen. Er wendet den Reim mit erstaunlicher Meisterschaft an auf diese Darstellung der Affektbewegung im Rhythmus. Ein feiner Nerv, ein zartes Nervensystem! Wenn allein rhythmische Begabung den Dichter machte und Poesie zu erzeugen im Stande wäre, Heine müsste einer der größten Dichter genannt werden.

Es ist die Eigenschaft, welche ihn volkstümlich gemacht hat. Es ist die Eigenschaft mit der er alle diejenigen Leser besticht, welche, mehr in einem missverstandenen musikalischen Drange, als aus poetischem Bedürfnis, mehr in einem unbestimmten Bewegungsdrange jugendlicher Ueberfülle, welcher ungefähr dem Tanzbedürfnisse der süßen Backfische entspricht, nach dem Rhythmus lyrischer Gedichte greifen. Solchen Lesern ist es gleichgültig, ob die Nachtigallen zur Abwechselung einmal Spatzeneier legen, aus welchen junge Finken kriechen: die Hauptsache ist, dass Finken und Nachtigallen dabei vorkommen und vor Allem, dass es richtig „klingt" und „singt" darin und womöglich auch klappt! Diese Sorte von Lesern kannte der kluge Heinrich aus dem Grunde, wenn er sang:

> Aus alten Märchen winkt es
> Hervor mit weißer Hand,
> Da singt es und da klingt es
> Von einem Zauberland . . . .

Er kannte sie, wenn es aller Enden einmal heißt „die Vögel sungen", wobei es folgerichtig vorher irgend wie „geklungen" hat; er kannte sie, wenn er sagte:

> Ich kann nicht singen und springen
> Ich liege krank im Gras;
> Ich höre fernes Klingen,
> Mir träumt, ich weiß nicht was.

Er kannte das Geheimnis des Stabreims und des Lautanklangs und wusste wie man mit demselben

wirkt, wenn man „krank im Gras" liegt; oder das germanische Ohr mit uraltem Zauber der Skaldenkünste besticht:

> Leise zieht durch mein Gemüth
> Liebliches Geläute;
> Klinge, kleines Frühlingslied
> Kling hinaus ins Weite.

und er wusste auch, wie solch ein bewusst eingeschmuggelter Lautreim auf das unbewusste Genießen wirkt:

> Kling hinaus bis an das Haus,
> Wo die Blumen sprießen . . .

Wir machen ihm hieraus nicht etwa einen Vorwurf! Im Gegenteil! Wir bekennen, dass er alle diese Mittel, so gut wie die Mittel des Rhythmus mit außerordentlicher Fertigkeit und so großem Takt beherrscht, dass der unbefangene Leser keineswegs merkt, was ihn eigentlich an der Sache besticht. Das ist anders bei Schlegel, Tieck und sonstigen Romantikern. Diese wirtschaften gleich dermaßen mit aufgestreiften Hemdärmeln im Hexenkessel sprachlicher Klangmittel herum, dass sie bis an die Ohren im Seifenschaume stehen. Heine ist vorsichtiger und weiß mit großem Feingefühl die Stimmung seines Gedankens durch klug versteckte Stabreime, durch Assonanzen der Worte, durch scheinbar absichtslose Lautreime, endlich durch jenes nervöse Zartgefühl für die rhythmische Bewegung des Empfindungsathems nachzubilden und eine bestimmte Wirkung hervorzubringen auf Jeden, der ihm dabei nicht in die Karten guckt. Man weiß, wie sehr er an seinen Gedichten gefeilt und gebosselt hat; sein Bemühen ist hauptsächlich auf solcherlei Sprachlist gerichtet gewesen und zwar war es ein ganz bewusstes. Das wäre als Mittel zum Zweck nun Alles vollkommen berechtigt; Alles, was man gemeinhin: „Zauber der Sprache" nennt, hängt daran und germanische Dichter haben das Recht diese Mittel zu gebrauchen, denn in den Lauten ihrer Sprache ist viel unbewusst Geheimnisvolles, viel eigentümlicher Anklang an gewisse Nebenerscheinungen der Dinge, welche der Sprachlaut bezeichnen will. Darum wirkt es in der Tat auf den deutschen Leser so zauberhaft beruhigend wie der geschilderte Abend selbst, wenn Heine sagt:

> „Die Luft ist kühl und es dunkelt
> Und ruhig fließet der Rhein;
> Der Gipfel des Berges funkelt
> Im Abendsonnenschein.

Das ist, wie wir schon früher bemerkten, Alles auf das beruhigende U gesungen; da wirkt sogar der Stabreim „ruhig" und „Rhein", der halbe Stabreim „Im . . . Abendsonnenschein".

Derlei geheimnisvolle Mittel hat Heine sich nirgends entgehen lassen; wir haben dem Leser die Anhaltspunkte gegeben; er wird durch eigne Untersuchung sich überzeugen, dass fast sämmtliche Lieder Heines, welche ihm gefallen haben: „Man weiß nicht, warum" oder „es ist so eigentümlich einfach, man weiß gar nicht, woher der Zauber kommt" oder: „Das macht ihm eben Keiner nach!" — ich sage, dass fast sämmtliche berühmte Lieder Heines durch nichts Anderes, als durch diese Kunstgriffe wirken. Es ist nicht wahr das: „Es macht's ihm Keiner nach!" Wie Lessing sich dem Corneille gegenüber anheischig machte ihm sämmtliche Tragödien besser zu machen: im selben Sinne und mit gleicher Einschränkung zugleich wollen wir dem Heine all seinen „Zauber" nachtaschenspielern. „Ich kenne die Weise; ich kenne den Text."

Es soll aber damit Nichts gegen diese Mittel als solche gesagt sein. Goethe hat sie — nur mit noch etwas größerem Feingefühl — angewendet; sie sind gut; sie haben ein tiefbegründetes Recht im Wurzelwesen deutscher Sprache und werden immer, wo sie mit Takt verwendet werden, deutsches Gemüt mit dunklem Zauber umstricken.

Aber bei Heine liegt die Sache nun doch etwas anders, als bei Goethe. Er hat nur die halbe Kunst, nicht die volle, sättigende, notwendige. Er macht Effekt; ja, auch nur Effektchen; und kommt nicht darüber hinaus. Er gleicht gewissen Schauspielern und Virtuosen, welche wohl auch große Massen durch klug angebrachte „Mätzchen" bestechen; aber es bleiben doch nur Effektchen, welche die Kunst der wahren Meister ablehnt. Ich gestehe gern, dass, als ich in jungen Jahren zum ersten Mal Heines „Childe Harold" las, es mich mächtig geschauert hat und eine unaussprechliche Wirkung mich gänzlich gefangen nahm:

> „Eine starke schwarze Barke
> Segelt trauervoll dahin.
> Die vermummten und verstummten
> Leichenhüter sitzen drin.
>
> Todter Dichter, stille liegt er
> Mit entblößtem Angesicht.
> Seine blauen Augen schauen
> Immer noch zum Himmelslicht.
>
> Aus der Tiefe klingts, als riefe
> Eine kranke Nixenbraut,
> Und die Wellen, sie zerschellen
> An dem Kahn wie Klagelaut.

Ganz merkwürdig blau erschienen meiner Einbildung die Augen dieses todten Dichters! Und pechkohlrabenschwarz die gespenstige Barke! Meine Leser kennen bereits den Kunstgriff. Auch hier: die Barke ist nicht nur so schwarz, weil die „Barke" auf „starke" reimt, sondern weil drei A-laute sich häufen: starke, schwarze Barke; die Dichteraugen sind gar so romantisch blau, weil der Klanglaut des Wortes „blau", das „au", sich in gleicher Weise wiederholt: „blauen Augen schauen!" Die Leser beobachten auch den durchgehenden Doppelreim in den sechs führenden Versen des spukhaften Effektstückchens.

Es ist sehr lehrreich zu sehen, wie diese Effekthascherei den Verfasser dem eigentlichen Dichterwesen entfremdet. Der Reim klappt richtig: „starke" und „Barke"; die Sache selbst aber ist vollständiger Unsinn. Jedes andere Wort wäre passender gewesen zur Bezeichnung der „Barke", als das Wort „stark":

eine große, schwarze Barke wäre der Anschauung entsprechender! Das Wort „stark", etwa für niet- und nagelfest gebraucht, liegt gar nicht notwendig im Zusammenhang der gegebenen poetischen Situation. Es ist rein dem Reime und dem A-Laut zu Liebe gewählt, um Effekt zu machen.

Wie hier der Dichter durch eine übertreibende Erinnerung an farbige Erscheinung zu wirken sucht, vermittels einer wiederholten Reizung der blauen Empfindung durch den Laut „au", welcher zuerst (im Worte „blau") zur Erzeugung der Vorstellung blau mitwirkte, so wird man auch im Uebrigen bei Heine das durchgehende Bestreben erkennen durch eine effektvolle Verwendung von Worten für Farben die Einbildungskraft des Lesers zu fangen. Und da es dem großen Durchschnitt der Leser schon genügt, wenn ihre Einbildung überhaupt nur farbig gereizt wird, unabhängig von den Bildern, welche hervorgerufen werden, so hat Heine vielfach einen scheinbar anschaulichen Zweck erreicht, selbst, wenn sich erweisen sollte, dass seine Malerei die Farben nach den Grundsätzen einer ausgebildeten Gurkenmalerei aufträgt.

Jedermann bewundert in den Nordseebildern jene Schilderung der „Abenddämmerung" „am blassen Meeresstrand saß ich gedankenbekümmert und einsam". In der Tat wirkt auf den ersten Blick diese Schilderung wunderbar anschaulich und bestrickend; eigentümlich reizvoll ist die Erinnerung an die Märchen der Kinderzeit:

„Während die großen Mädchen
Neben duftenden Blumentöpfen
Gegenüber am Fenster saßen,
Rosengesichter,
Lächelnd und mondbeglänzt."

In Wahrheit wird sich aber Jedermann dabei ertappen, dass er diese rosigen Mädchengesichter sich keineswegs mondbeglänzt, sondern sonnenuntergangbeschienen vorstellt. Unwillkürlich berichtigt die Einbildungskraft der meisten Menschen die unsinnige Farbenmischung Heines. Sowie die Gesichter wirklich „mondbeglänzt" sind, ist es mit aller Rosigkeit derselben vorbei; und so lange sie umgekehrt als Rosengesichter, entweder von der eigenen Frische oder vom Abglanz der Abendsonne erscheinen, solange glänzt der Mond nicht, sondern er steht bleich und glanzlos da, geschweige, dass er die Gegenstände beglänzte. Es giebt sehr wohl einen Abendglanz des Mondes, der eigentümlich magisch ist — aber in der Mischung der Heineschen Farben ist mehr vom Effekt einer witzig klügelnden Einbildungskraft, als vom ungekünstelten Zauber wahrer Natur. In der Tat, es ist eine eigentümlich rhetorisierende Phantasie, diese Phantasie Heines. Man kennt die Ballade vom Ritter Olaf, ein Meisterstück in ihrer Art, in welcher der rote Rock des Henkers und als Farbenwitz die roten Lippen des Ritters eine so große Rolle spielen. Das prägt sich allerdings der Phantasie heftig und brennend ein; streift aber, und mag der Ritter auch noch so mutig und kühn sein, gleichfalls allzu nahe an ein äußerliches Effektstückchen. Dergleichen Mittel bedurften größere Meister der Ballade nicht; sie wussten mit noch edleren Kunstgriffen zu wirken. Abgesehen davon, dass, wenn der Ritter im Angesicht des Todes auch den größten Mut zeigt, gar sehr zu streiten ist, ob selbst dann seine Lippen so schön rot bleiben würden! Die Worte, welche der Heinesche Ritter spricht, lassen denn doch auf eine etwas feinere Spielart der Farbe der Lippen des Mannes schließen, als es gerade das grelle Rot ist, welches mit dem Henkersrocke so eigentümlich zusammenstimmt. — Wie gesagt, die Farbe färbt ein wenig ab bei Heine; sie ist nicht ganz echt; sie hat etwas von der Schminke des Theaters. Man kann es mit einem Worte aus „Bimini" bezeichnen:

„Leidenschaftlich sind die Düfte
Und die Farben üppig brennend."

In diesem Uebertreiben der Farbenwirkungen auf die Phantasie, welche die „Lämmer weiß wie Alabaster" erscheinen lässt, in welchem es sogar heißt:

„Die Worte klingen wie Musik
Und duften wie die Rosen"

ist ein gut Stück von konventioneller Rhetorik, einer Rhetorik, die auch nicht verschmäht in der Schilderung einer untergehenden Sonne die Farben von hinten aufzutragen:

„Die Sonne hebt sich noch einmal
Leuchtend vom Boden empor
Und zeigt mir jene Stelle,
Wo ich das Liebste verlor.

Ich gestehe, ob mir gleich die Einbildungskraft nicht leicht versagt: „das Bild der Abendsonne, die sich noch „einmal emporhebt" und zwar „vom Boden" vermag ich nicht nachzuschaffen.

Diese und andere Erscheinungen wären mir ganz unerklärlich, ich vermöchte nicht zu verstehen das wunderlichste aller Bilder, welches die ganze Heinesche Poesie in ihrer Rhetorik selbst kennzeichnet:

„Sprühn einmal verdächt'ge Funken
Aus den Rosen — sorge nie;
Diese Welt glaubt nicht an Flammen
Und sie nimmt's für Poesie."

ich sage, ich würde nicht verstehn, warum die Welt derlei jemals „für Poesie nehmen" konnte, wenn ich nicht wüsste, wie bei Heine aus der Romantik eine starre Rhetorik wird. Denn allerdings nicht nur in den eigentlich lyrischen Gedichten Heines singen die Nachtigallen aus Versehen bei Tage, auch in seinen Balladen, seinen Märchen tun sie es. Es singt z. B. die Heinesche Nachtigall am hellen lichten Tage in der Romanze „Frühling" (Neue Gedichte, Romanzen):

Ein Reiter reitet den Fluss entlang,
Er grüßt sie so blühenden Mutes.
Die Schäferin schaut ihm nach so bang,
Fern flattert die Feder des Hutes.

Sie weint und wirft in den gleitenden Fluss
Die schönen Blumenkränze.
Die Nachtigall singt von Lieb und Kuss —
Es liebt sich so lieblich im Lenze.

In der That: entweder hat Heine niemals eine Nachtigall singen hören, entweder kennzeichnet er sich in all diesen Zügen als ein lebloser, starrer Rhetoriker, der all das, was schöpferische Poesie bedeutet, eben nicht kennt, der weder vom Volkslied noch von Goethe im Ernste irgend Etwas gelernt hat — oder er ist unter einem andren Gesichtspunkte zu betrachten. Nur schlimm, dass auch dieser andere Gesichtspunkt nicht zu seiner poetischen Ehrenrettung werden kann.

Man kann allerdings beobachten, wie ursprünglich in Heine eine Märchenphantasie waltet und sich ihre Bilder zu schaffen trachtet. Und zwar ist es eine Lyrik, welche sich der Märchenphantasie bedient; ein Beginnen, welches wunderlich genug erscheint, wenn man erwägt, dass die Heimat des Märchens denn doch im episch schaffenden Geiste liegt. Diese Märchenphantasie Heines gestaltet da überall Erfreuliches, ja, echt Künstlerisches, wo sie sich rein als solche giebt: wir erkennen die Meisterschaft Heines als Romanzendichter willig an. Ein Lied wie das berühmte „Loreleilied" gelang dieser Phantasie ganz vortrefflich: ich meine dies „Lied" falle unter den Begriff des Märchens; es ward so volkstümlich, weil es ein altes Märchen, eine alte Sage unübertrefflich erzählt und nur ganz leise als Ausdruck eine Seelenstimmung des Dichters verwertet. Nur unter diesem Gesichtspunkte einer märchenschaffenden Einbildungskraft wird es dann überhaupt erträglich, wenn Heine singt:

Die Veilchen kichern und kosen
Und schaun nach den Sternen empor;
Heimlich erzählen die Rosen
Sich duftende Märchen ins Ohr.

Aber in dieser einen Strophe ist auch bereits das Märchen im Begriffe zur Rhetorik, zur leblosen Redefigur zu erstarren, ein Prozess, der sich durch die ganze Heinesche Lyrik nachweisen lässt. Wir werden das sogleich bestimmter feststellen. Kein Dichter steht dem Gegenspiele aller Poesie so nahe, als gerade Heine, Lohensteinschem, Hoffmannswaldauschem Schwulste, unwahrer und naturloser Wortmacherei, gekünstelter Redeschnitzelei. Der eigentümliche Vorgang in Heines Lyrik ist nicht etwa der, dass er die „Romantik überwindet und befreit", sondern vielmehr, dass diese Romantik in ihm zur hohlen, leblosen rhetorischen Formel erstarrt. Die Märchenphantasie des Dichters, welche in ihren besseren Augenblicken sich der Märchenhaftigkeit ihrer inneren Anschauung bewusst bleibt, wird im großen Ganzen Redegewohnheit, wird zur rethorischen Bildersprache und erstarrt zur leeren Formel, die das vollkommene Gegenteil aller Dichtung, die vollkommene Unpoesie ist.

Alle die Figuren der dichterischen Rede, die Tropen und Gleichnisse der Poesie sind nur dann poetisch und erweisen ihre poetische Herkunft nur dann, wenn sie aus einem Ringen der Darstellungskraft mit dem Anschauen der Wirklichkeit entspringen. Es ist hochpoetisch, wenn es in einem Goetheschen Gedicht heißt:

„Luna bricht durch Busch und Eichen
Zephyr meldet ihren Lauf,
Und die Birken streun mit Neigen
Ihr den süßten Weihrauch auf."

Wer jemals eine Birke betrachtet hat, wird es meisterhaft gesagt finden, dieses „streun mit Neigen!" Auf die äußere Form hin betrachtet könnte es als eine rhetorische Figur erscheinen; an die Beobachtung der Wirklichkeit gehalten wird diese Figur zum notwendigsten, wahrhaftigsten Ausdruck unmittelbarer Anschauung. Die Birken scheinen in der Tat ihre Blätter zu „streuen", es ist der treffendste Ausdruck für den hängenden Wuchs. Nebenbei bemerkt sind weder „Luna" noch „Zephyr" in diesem Zusammenhange als konventionelle Phrasen für Mond und Wind zu nehmen, sondern es ist die Göttin selbst, welche zu wandeln scheint zwischen den Bäumen; es ist mythisch-poetische Vorstellung, die als solche echt dichterisch ist.

Reich, unendlich reich ist Goethes und setzen wir hinzu — Schillers Dichtung an Redebildern, welche aus solchem unmittelbaren Anschauen der Wirklichkeit erwachsen, welche einem Ringen entspringen mit der Deutlichkeit und dem Charakteristischen der Vorstellung und eine solche dann auch in uns erzeugen. Das ist eben die genuine Herkunft, die Entstehungsursache der sogenannten rethorischen Figuren, die stets poetisch sind, wenn sie diese ihre genuine Herkunft nicht verleugnen. Der eigentlich poetische Genuss liegt hier für jeden feineren Sinn; und selbst das Schillersche „Oxymoron" „Vater, es wird mir eng im weiten Land" erweist seine wahrhaft poetische Beschaffenheit an seiner Herkunft aus dem kindlichen Aeusserungsdrange des Tellschen Knaben.

Wie aber die Lehren von diesen Redewendungen zum Alexandrinismus erstarrten, so erstarren auch die rhethorischen Formen selbst zur anschauungslosen Unpoesie, d. h. zum Unsinn, zum Nichtsinnigen und Unsinnigen, wenn sie nicht ein Ausdruck unmittelbaren Anschauens sind. Dann tritt jene leere Wortmacherei und gekünstelte Gedankenüberschminkung, jene angemalte Anschauungsmengerei, jenes konventionelle Aneinanderreihen von schiefen oder anschauungslosen Metaphern, jenes sprachliche Zigeunerwesen und Flitterwesen auf, welches als der Ruin alles schöpferischen Dichtens, als der Ruin jedes lebensvollen poetischen Genießens erscheint.

Die Heinesche Dichtung treibt mit vollen Segeln in dieses Unwesen hinein; sie ist in der Tat zum großen Teil konventionelle Rhetorik, gerade da, wo sie sich als eigentliche Lyrik geben möchte: und eine

noch ärgere Rhetorik brachte sie unter ihren Nachahmern hervor. Darüber darf man sich nicht hinwegtäuschen lassen durch den scheinbar einfachen Ton der Volksliedes, den Heine anstimmt; durch den sogenannten Liedcharakter. Der Grundcharakter dieser Liederdichtung ist rhetorisch; die hochgestimmtesten Hymnen eines Goethe sind dagegen von jener anschauungsklaren Einfachheit des Wortes, welche die echte poetische Rasse kennzeichnet gegenüber den Bastarden eines konventionellen Darstellens.

Wir müssen, wie gesagt, bei Heine unterscheiden zwischen den Gebilden einer Märchenphantasie und jenen andern, nur zu zahlreichen, in denen diese Märchenphantasie, da sie nicht an der Natur und Wirklichkeit sich entzündet, zu einer leblosen Rhetorik wird. In jenem oben citierten Liede:

Wo große Blumen schmachten
Im goldnen Abendlicht
Und zärtlich sich betrachten
Mit bräutlichem Gesicht

ist es eine Märcheneinbildung, welche es dichterisch ermöglicht, dass die Blumen sich zärtlich betrachten. Der Dichter will ausdrücklich ein „Zauberland" schildern und unter diesem Märchenvorwande ist es vollkommen poetisch gesagt, was wir anführen. Aber bereits einen sehr seltsamen Streich spielt dem Dichter diese Märcheneinbildung in dem vielberühmten Gangesliede: „Auf Flügeln des Gesanges". Es ist der „rotblühende Garten", es sind die „frommen, klugen Gazelln", Palmen und Lotusblumen alle von echter poetischer Rasse darin, denn der Dichter will uns allen Ernstes Indien schildern; und er will es schildern nicht als ein Märchenland, sondern als eine Wirklichkeit, nach der er das Liebchen auf Flügeln des Gesanges hintragen will. Ganz abscheulich unpoetisch fällt nun in diese realistische Darstellung eines Wirklichen auf eimal die Märchenphantasie ein:

Die Veilchen kichern und kosen
Und schaun nach den Sternen empor,
Heimlich erzählen die Rosen
Sich duftende Märchen ins Ohr.

Abscheulich! wiederhole ich. Entschuldigen Sie, mein Fräulein, Sie bewundern das, nicht wahr?! Ach — es klingt so süß, so poetisch! „Kichernde Veilchen" und gar „duftende Märchen!" Entschuldigen Sie, mein Fräulein, als Ihre Großmutter selig Ihnen die Geschichte erzählte: „Von Einem, der das Gruseln erlernte" oder „Vom Igel und Hasen", meinetwegen auch „Schneewittchen" — rochen Sie da mit Respekt zu melden die Geschichte?

Abscheulich! sagt der süße Backfisch. Wie kann man ein so himmlisches Gedicht so zerpflücken. Da hört freilich alle Poesie auf. Das kann man mit jedem Gedicht tun.

Nein, liebe Seele, das kann man nicht mit jedem Gedichte. Und die Poesie fängt gerade da an, wo die Märchen nicht gerochen werden, sondern wo man sie allen Ernstes anhört.

Diese „duftenden Märchen" sind vor dem Throne Apollos nicht einen Pfifferling wert. Sehen Sie, mein Fräulein, das nennen die Aesthetiker die Romantik, die wir glücklich überwunden haben, wenn man eine wahre Geschichte erzählen will, aus Versehen aber plötzlich ein Märchen daraus macht und dann behauptet, das Märchen sei ja gar nicht wahr. . Nun, und ein solcher Erzromantiker war gerade ihr geliebter Heinrich; er war sogar noch schlimmer: er machte Ihnen weis, dass in Indien die Veilchen kichern und kosen könnten — was Sie doch, unter uns gesagt, jedenfalls ein bischen gegerstäckert, ein bischen aufgeschnitten nennen müssen — und glaubte selbst nicht daran.

Was nun Sie anlangt, meine verehrten Herren, so begreifen Sie mit mir, dass diese Märcheneinbildung, welche hier die Veilchen „kichern" lässt, auch nach der Richtung der Rhetorik bereits Weißbier schenkt: Heinrich Heine wusste nämlich, dass die Rosen auch „duften" und da er so wie so aus der Rolle der Wirklichkeitsschilderung herausgefallen war, so benutzte er seine Märcheneinbildung, um den Rosenduft für ein Märchen auszugeben, das sich die Rosen gegenseitig erzählen. Dies imponiert Ihnen nun, meine Herren, weil Sie den Witz darin richtig herausgefunden haben, das hier eigentlich sehr viel Verstand dahinter steckt, wenn man denkt, dass das Märchenerzählen der Rosen so folgerichtig daraus motiviert ist, dass die Rosen riechen —

Aber es ist ja denn doch die baare Unpoesie! Ein künstliches Zutodehetzen des geschraubtesten Vergleiches, halb Märchen, halb rednerischer Vergleich und noch so abscheulich geziert, so gesucht anmutig — wo wäre da jene naturvolle sprachliche Bildnerkraft, welche wir an wahrhaft großen Dichtern bewundern.

Man weiß, wie viel sich Goethe zu gut tat auf den Vers:

„Wie traurig steigt die unvollkommne Scheibe
Des späten Monds mit roter Glut heran!"

Das ist ein Maler! Das ist Etwas! Wollen Sie sehen, wie dagegen ein rhetorischer Gurkenmaler vom Schlage Harry Heines verfährt:

„Auf den Wolken ruht der Mond,
Eine Riesenpomeranze —"

Was hat der Mensch für fünf Sinne, dass ihm eine gelbe Pomeranze nnd der Mond im Auge einen gleichen Eindruck hervorbringen! Rund sind sie Beide, das ist richtig, gelb sind sie auch — aber abscheulich plump ist der Vergleich auch. Gerade gut genug für die stumpfen Sinne des großen Haufens, gerade gut genug für die stumpfe Einbildungskraft Heinrich Heines selbst, die um den Reiz eines Veilchens zu schildern, die Farben so dick auftragen muss, dass die Veilchen gleich „kichern und kosen" und die Märchen „duften". Ein dichterisches Unvermögen ist es, welches zu solcherlei grober Wortmalerei führt. Wenn der Meister sagt vom Veil-

chen, dass es dasteht „gebückt in sich und unbekannt“, so weiß ich: der hat das Veilchen wirklich angesehen, der kennt den Wuchs seiner Blüte am Stengel! Was ist das aber, dass die Veilchen „kosen“. Liegt in der Gestalt, im Wuchse, in der Art des Nebeneinanderblühens dieser Blumen irgend Etwas, was nur entfernt an das „Kosen“ erinnern könnte? Bitte, mein Fräulein, ich liebe die Blumen noch mehr wie unser Harry, Sie auch, bitte, wollen Sie mit mir in den Garten gehen und die Veilchen suchen?!

Nein, es ist Nichts mit dieser Art von Poesie. Aber gut, hier hätten wir denn ein Märchen und da Indien als das Land der Märchen gilt, soll die Märchenwillkür herrschen auch im Gedicht. Nur Schade, dass damit das ganze Gedicht sich selber aufhebt! Denn wenn der Dichter die Geliebte auf „Flügeln des Gesanges“ zum schönsten Ort tragen will, so hat diese ganze Veranschaulichung desselben als Ausdruck seiner Liebe nur Wert, wenn das Land seiner Sehnsucht just kein Märchen, sondern eine Wirklichkeit ist, an die er glaubt, um dort „niederzusinken“. Wir fragen wieder: Märchen oder Rhetorik?! Sie wird zur willkürlichen Bildersprache, diese Märchenstimmung.

„Am leuchtenden Sommermorgen
Geh' ich im Garten herum.
Es flüstern und sprechen die Blumen,
Ich aber, ich wandle stumm.

Es flüstern und sprechen die Blumen
Und schau'n mitleidig mich an:
„Sei unsrer Schwester nicht böse,
Du trauriger, blasser Mann.“

Es ist die baare, blanke Rhetorik und dass sie sich im kindlichen Tone des Volksliedes giebt, dass der rednerische Vergleich in eine Situation umgesetzt ist oder wie im Folgenden buchstäblich zu Tode gehetzt wird, macht die Sache nur noch poesieloser, nur noch gekünstelter, nur noch geschmackloser. Man höre:

Aus meinen Tränen sprießen
Viel blühende Blumen hervor,
Und meine Seufzer werden
Ein Nachtigallenchor.

Und wenn du mich lieb hast, Kindchen,
Schenk' ich dir die Blumen all,
Und vor deinem Fenster soll klingen
Das Lied der Nachtigall.

Ich frage, was ist das nun?! Ist das ein Märchen? Oder soll das dichterische Bildersprache sein? Soll es ein Ausdruck einer bestimmten Gemütsstimmung sein?

Nehmen wir das Letztere an. Der Dichter sei schmerzlich, er sei selig bewegt, so ist es eine psychologische Tatsache, dass ein stark bewegtes, ethisch gerührtes Gemüt niemals zur Märchenbildung aufgelegt ist. Stets wird das wahre Gefühl sich zwar die Welt um sich beleben, aber es wird nicht diese Welt in ein Märchen verwandeln — nicht einmal im Kindesalter. Selbst der Kindergeist lauscht Märchen und schafft Märchen nur in kontemplativer Stimmung; Märchenbilden ist das Denken des Kindes, ist der Ausdruck seiner Kontemplation, aber niemals der Ausdruck seines Affektes, seiner ethischen Bewegtheit, seines Gemütszustandes. Da hält sich im Gegenteil das Kind an das Wirkliche und lebt ganz in dem Wirklichen und seinem Gesetz. Ja, das wahre Gefühl sucht sich recht eigentlich auch an die Wahrheit der wirklichen Erscheinung anzuklammern. Noch viel mehr ist es so im späteren Lebensalter. Wohl bedient sich ein aufgeregtes Gefühl der Bildersprache: Schillers „Lied an die Freude“ schafft im Affekt der pathetischen Erregung die gewaltigste Bildersprache: aber diese ist in sich real, sie knüpft an gegebene religiöse und mythische Vorstellungen an, wenn sie durch den „Riss gesprengter Särge“ die Freude im Chor der Engel stehen sieht, sie als eine „Tochter aus Elysium“ begrüßt im Glauben an die mythische Realität als solche. Es ist Pathos, und das Pathos und seine eigentümliche poetische Bildersprache verfährt nicht nach dem Gesetze des Märchens. Es ist ein „Lied an die Freude“ zudem, das seine ethische Realität ausweist in dem Zusammenfassen aller sittlichen Manneskraft: „Männerstolz vor Königstronen!“, gedacht als lebendige Anrede an alle mitfühlenden Menschen: „Brüder: gält es Gut und Blut!“

Dies ist eine Sache für sich; das reale Gefühl als solches sucht sich tatsächlich mit psychologischer Notwendigkeit an die Möglichkeiten der wirklichen Welt zu halten, mit diesen sich darzustellen, weil es nur dadurch seiner Gefühlswahrheit inne wird.

Wenn aber die Empfindelei eines Menschen sich das Bild erschafft, dass Blumen aus den Tränen sprießen, so hat entweder seine Phantasie gar keinen Anteil an diesen Worten, oder das Gefühl als solches ist nicht wahr, ist nicht wirklich empfunden, sondern ist ein künstliches Machwerk des Dichters.

Das phantastische, märchenhafte Geschäft der Phantasie, nach dem aus Tränen — man denke: — Blumen ersprießen, was man nur in einem Märchen sagen könnte, erfordert viel zu viel Kontemplation einer spielenden Einbildungskraft, als dass es irgend wie der unmittelbare Ausdruck eines Affektes sein könnte.

Unter dem Gesichtspunkte des Märchens kann man dies also nicht ansehen; es ist vielmehr Bildersprache; es ist Rhetorik und zwar höchst künstliche, höchst geschraubte. Denn man muss erwägen, dass die Blumen hier wiederum ein bildlicher Ausdruck für — Gedichte sein sollen, welchen Umstand aber der Leser erraten muss und nur erraten kann zu Folge eines rhetorisch konventionellen Sprachgebrauchs, der weder in Anschauungen noch sonstigen Ursachen einen dichterischen Grund hat. Das ist die wahre Kalospinthechromokrene zopfiger Rhetorik, das heißt in der Tat sich bunte Bänder aus dem Halse ziehen, die man erst im Aermel versteckt hat als wahrer Meister Bosko und Melini.

Heine hat es eingeführt, dass man Vergleiche und Bilder, welche als solche psychologisch und poetisch als Analogie nur Wert haben, als eine Nebenerinnerung zur Verdentlichung einer Vorstellung, eigentlich nahm. Er konnte das nur in einer märchenhaften Verfassung seiner Phantasie; er vergaß das aber und kam so dazu, die Vergleiche in der abgeschmacktesten Weise todtzuhetzen oder zum Spiele eines Witzes zu machen. Das ist Alles: nur nicht gefühlwahr, nur nicht ethisch und psychologisch wahr, nur nicht dichterisch und poetisch!

Man denke: aus Tränen sollen Blumen sprießen und diese unmöglichen Blumen will der Dichter auch noch seinem Liebchen schenken. Es ist Parodie auf das Poetische, Parodie auf jedes Bildern des Geistes im Affekt, denn in der Erregung bildert der vergleichende Geist eben nicht so schulmeisterhaft weiter; er bricht ab von den Vergleichsbildern, die ihm aufsteigen. Es ist schulmeisterhaft, wenn die Seufzer ein Nachtigallenchor werden, der auch noch vor den Fenstern der Liebsten klingt; es ist Alexandrinismus, aber höchst unpoetisch. Heine nimmt seine eigenen Vergleiche wörtlich und zerstört durch dieses Wörtlichnehmen gerade den Begriff des Vergleiches.

(Schluss folgt.)

Goethes Faust in der Göchhausenschen Abschrift.*)

Von Richard Weltrich.

(Fortsetzung.)**)

Was der Urtext von hier ab bis zum Schlusse enthält, gehört der Gretchentragödie an oder steht doch unmittelbar mit ihr in Zusammenhang. Die Handlung ist nahezu durchgehends die längstbekannte, einzelne Abweichungen sind jedoch nicht ohne Gewicht; desgleichen ist der Wortlaut auf große Strecken mit dem Texte von 1790 und 1808 identisch, bedeutsame Unterschiede fehlen aber auch in dieser Hinsicht nicht gänzlich.

Fünfte Szene, „Strase“, erste Begegnung Fausts mit Gretchen. Nur an zwei Stellen stoßen wir hier auf Fremdes:

„Das ist ein herrlich schönes Kind
Die hat was in mir angezündt“,

so beginnt Faust den Eindruck, welchen er von Margarethe empfangen hat, zu schildern;

„Beim Himmel, dieses Kind ist schön!
So etwas hab' ich nie gesehn!“

setzte Goethe nachmals dafür ein. Unstreitig ist die ältere Fassung naiver, die Blutwelle der Sinnlichkeit, welche Faust gerade in dieser Szene durchrieselt, giebt dem Ausdruck die angemessene Farbe, und darin liegt ein dichterischer Vorzug. Man muss allerdings unterscheiden: nicht überall, wo der ursprüngliche Text uns naiver und deshalb ansprechender erscheint, darf die Beseitigung eines solchen Goldkornes im Texte der vollendeten Dichtung beklagt werden. Denn eben diese, das Ganze der Komposition, legte dem Künstler die Pflichten einheitlicher Stilisierung auf, und indem, um den Gehalt der Sage zu erschöpfen, beziehungsweise im Geiste Goethes wiederzugebären, der Held durchweg auf eine veredelte Stufe gehoben, indem die Töne im Ganzen um eine Oktave geistig höher genommen wurden, musste notwendig der eine und andere Ausdruck, welcher im Zusammenhange des ursprünglichen Textes, des noch unausgereiften Entwurfes sein gutes Recht hatte, hinwegfallen. Die Frage darf nur so gestellt werden, ob Goethe nicht hie und da dem nachmals beobachteten Stilgesetz größere Opfer gebracht hat, als unbedingt geboten war, ob nicht Manches, was er bei der Umdichtung beseitigt, zum Vorteil hätte stehen bleiben können. Nur mit sorglichster Vorsicht wird daraufhin die Untersuchung zu führen sein, vergessen darf niemals werden, um welche Schöpfung, welchen Schöpfer es sich hier handelt; aber wir wissen ja auch, und Niemand hat dies mit feinerem Tastsinn empfunden als Friedrich Vischer, dass Goethe, nachdem er in eine klassizistische und idealisierende Stilrichtung eingelenkt hatte, nur allzu geneigt war, seinen Jugendstil, der Grobnaturalistisches enthielt aber im Kerne von gesündestem Realismus und echtgermanische Kunstweise war, mit Unbilligkeit zu betrachten, und somit wird die Frage, ob die Ueberarbeitung des Guten nicht zuweilen zu viel tat, ob nicht auf Rechnung des „Stilwechsels“ kommt, was anscheinend die Stileinheitlichkeit erforderte, erlaubt sein. Im vorliegenden Falle wird man sagen dürfen, dass wir den derberen ursprünglichen Text vertragen hätten: Faust, der in dieser Szene die Redewendungen: „Hör, du musst mir die Dirne schaffen“ und „Hab' Appetit auch ohne das“ im Munde führt, durfte auch des Ausdruckes „Die hat was in mir angezündt“ sich bedienen. Augenscheinlich war es die nicht völlig reine Sprachform, um derentwillen Goethe die Aenderung vornahm; wenigstens bietet die siebente Szene der Göchhausenschen Abschrift ein Analogon, welches einen Rückschluss gestattet. Dort nämlich sagt Faust: „Es kleidt dich gut das Rasen und das Toben“, und diese Stelle lautet im endgültigen Text: „Dich kleidet's wie ein Rasender zu toben!“ Die Rücksichtnahme auf sprachliche Korrektheit war ja im Allgemeinen nur löblich; da jedoch im endgültigen Text „auf der Gassen“ und dgl. stehen blieb, kleine Abweichungen des vulgären Ausdrucks von der grammatischen Regel also doch um höherer Gründe willen zugelassen wurden, so hätte auch „angezündt“ sich zu behaupten vermocht.

Die zweite textliche Abweichung ist am Schlusse der Szene: nach Fausts Abgang spricht Mephisto ursprünglich:

*) Anmerkung. Vgl. Nr. 17 des „Magazins für die Litteratur“, S. 253.

**) Druckfehlerberichtigung. In Nr. 17, Seite 253, Spalte 2 ist anstatt „April 1806“ zu lesen: April 1801.

„Er thut als wär er ein Fürsten Sohn
Hätt Luzifer so ein Duzzend Prinzen
Die sollten ihm schon was vermünzen
Am Ende kriegt' er eine Comission".

Der hier ausgesprochene, in der vierten Zeile nicht eben glücklich zugespitzte Gedanke erinnert an die Worte, welche Mephistopheles am Schlusse der übernächsten Szene spricht:

„So ein verliebter Tohr verpufft
Euch Sonne, Mond und alle Sterne
Zum Zeitvertreib dem Liebgen in die Lufft".

Der an ersterer Stelle nachmals gewählte Ersatz beseitigt diese Wiederholung, fügt in die Zeichnung von Mephistos Wesen und Treiben einen passenden humoristischen Zug ein (Schatzgraben) und ermöglicht, indem der Ausdruck von Mephistos Unwillen aufgespart wird, eine Steigerung.

Sechste Szene, Abend, Gretchens Zimmer. Nahezu gleichlautend mit dem endgültigen Texte. Doch sagt Mephisto nicht:

„Ich that euch Sächelchen hinein,
Um eine Andre zu gewinnen"

sondern:

„Ich sag euch es sind Sachen drein,
Um eine Fürstin zu gewinnen".

Sollte Erich Schmidt Recht haben, wenn er bemerkt' Goethe habe, indem er „Andre" für „Fürstin" einsetzte, einer „hofmännischen Vorsicht" Gehör geschenkt? Man wünschte lebhaft ein besseres Motiv; „Andre" ist abgeblasst. In der folgenden Szene trug Goethe kein Bedenken, die Zusammenstellung „Jud und König" zu belassen; die Aengstlichkeit war also keinenfalls groß.

Nachdem Margarethe den König in Thule gesungen hat, erblickt sie Fausts Geschenk und ruft aus:

„Wie kommt das schöne Kästgen hier herein?
Ich schloss doch ganz gewiss den Schrein.
Was Guckguck mag dadrinne seyn?"

Der dritte dieser Verse hat später den Worten:

„Es ist doch wunderbar! Was mag wohl drinne sein?"

Platz gemacht, aber wie reizend, allerliebst, dem ersten Erstaunen des Volkskindes völlig gemäß war die ursprüngliche Wendung! Hier wieder ergiebt die Abrechnung einen Verlust. Man kann ja sagen, der Faust Goethes ist ein Meer von Poesie, in welchem ein einzelner Tropfen die Fülle nicht vergrößert und nicht vermindert; aber nachdem die älteste Fassung uns vorliegt, müssen wir vergleichen und anfangen zu zählen, und wenn wir geizen mit jedem Tropfen, so ist nichts schuld als unsere leidenschaftliche Liebe zu der größten Dichtung der neuern Zeit.

Siebente Szene, ursprünglich überschrieben „Allee", später „Spaziergang"; Faust im Gespräche mit Mephistopheles. Die Unterschiede im Text sind hier höchst geringfügig, zumeist Kleinigkeiten der Feile. In Mephistos Bericht folgten nach der Zeile: „den hat ein Pfaff hinweggerafft" zunächst die Verse:

„Hätt einer auch Engelsblut im Leibe,
Er würde da zum Heerings Weibe";

d. h. also, er würde schimpfen wie ein Fischweib. Der Gedanke war nicht übel, wenn auch entbehrlich. „Mit Himmels Mann'" stand im ursprünglichen Texte; der Apostroph ging wider alle Ordnung und ließ kaum verstehen, dass „mit Himmelsmanna" gemeint war. „Ach kristlich so gesinnt!" war ein halbfertiger Ausdruck; „So ist man recht gesinnt!" lesen wir seit 1790. Ein der Zeile: „Sie waren sehr erbaut davon" nachmals vorgesetztes „Und" half dem Rhythmus auf.

Achte Szene, der Nachbarin Haus. Die allitterierende außer Gebrauch gekommene Verbindung „Schmuck und Schmeid" ersetzte Goethe durch „Schmuck und Geschmeide". „Was bringt er dann? Neugierde sehr" sagt Martha ursprünglich; „Verlange sehr —" lautet der fertig gestellte Satz. Das harte: „Ach wollt hätt" wurde durch „Ich wollt', ich hätt" (eine frohere Mähr) ersetzt. „Am Rand des Todts" schrieb Goethe ursprünglich; nachmals besser: „Am Rand dos Grabs".

„Ihm fehlte nichts als allzugern zu wandern,
Und fremde Weiber und der Wein"

lesen wir in der Göchhausenschen Abschrift; den nachlässigen Ausdruck beseitigte die Fassung:

„Er liebte nur das allzu viele Wandern
Und fremde Weiber und fremden Wein."

Das „Lebt wohl" im Munde Margarethens fehlt noch. Für die harte Dativform „solch Herren" trat „dem Herren" ein, an das Wort „König" des folgenden Verses wurde zu Gunsten des Rhythmus ein Endungs-e gesetzt. An einer Stelle ist die nachmalige Abänderung nicht recht verständlich:

„Allein er hat sein Geld wahrhafftig nicht verzettelt.
Und er berente seine Fehler sehr"

schrieb Goethe zuerst, und dieses „Und" ist die natürliche Verbindung der Gedanken; in den Ausgaben von 1790 und 1808 steht aber dafür „Auch".

Neunte Szene, nachmals „Straße" überschrieben; Gespräch zwischen Mephistopheles und Faust, dessen bessere Natur sich emporringt. Am Eingang ist die Verteilung der Reden nicht ganz die nämliche wie seit 1790; in der Göchhausenschen Abschrift lesen wir:

„Meph:
. . . .
Das ist ein Weib wie auserlesen,
Zum Kuppler und Zigeunerwesen.
Faust.
Sie ist mir lieb.
Meph:
Doch gehts nicht ganz umsunst,
Ein Gunst ist werth der andern Gunst.
Wir legen nur ein gültig Zeugniss nieder" u. s. w.

Die drittletzte und die vorletzte Zeile wurden zu einer Wechselrede. Auch der Wortlaut dieser Stelle erfuhr Abänderungen. — Die Spötterei Mephistos über Fausts Ehrlichkeit lautete ursprünglich:

„O heilger Mann da wärt ihr's nun!
Er ist gewiss das erst in eurem Leben,
Dass ihr falsch Zeugniss abgelegt.
Habt ihr von Gott, der Welt, und was sich drinne regt,
Vom Menschen, und was ihm in Kopf und Herzen schlägt,
Definitionen nicht mit groser Kraft gegeben?
Und habt davon in Geist und Brust,
So viel als von Herrn Schwerdleins Tod gewusst".

Diese Verse bedurften mehrfach der Nachhülfe. „Er ist gewiss" wird Schreibfehler sein für „Es ist gewiss"; auf alle Fälle hat die spätere Formung: „Ist es das erste Mal in eurem Leben" mehr Flüssigkeit. Das Zeitwort „schlägt" passte wohl zu Herz, aber nicht zu Kopf, weshalb bereits das „Fragment" liest:

„Habt ihr von Gott, der Welt und was sich d'rin bewegt,
Vom Menschen, was sich ihm in Kopf und Herzen regt".

Der Vers: „Mit frecher Stirne, kühner Brust?" wurde angeschlossen. Auch der in den beiden letzten Zeilen liegende Gedanke erhielt bessere Ausgestaltung:

„Und wollt ihr recht ins Innre gehen,
Habt ihr davon, ihr müsst es grad gestehen,
Soviel als von Herrn Schwerdlein's Tod gewusst!"

Und noch von andern Unebenheiten wurde der Text dieser Szene befreit. In der Göchhausenschen Abschrift folgen drei Verse aufeinander, von welchen jeder mit „und" beginnt:

„Und in der Welt mit allen Sinnen schweife
Und alle höchsten Worte greife,
Und diese Glut von der ich brenne".

Der gereinigte Text stellte an den Anfang des ersten Verses ein „dann", womit das Eintreten eines neuen Gedankens gegenüber dem Vorausgehenden schärfer markiert wurde; er setzte, die Vorstellung genauer bezeichnend, „durch die Welt" an die Stelle von „in der Welt" und verband, auf eine Kühnheit des Ausdrucks verzichtend, das Zeitwort des zweiten Verses mit „nach" („nach allen höchsten Worten"). Schließlich wäre noch zu erwähnen, dass das nachlässige „der hälts gewiss" (Vorausgeht: „Wer Recht behalten will ....") durch „Behält's gewiss" ersetzt wurde.

Zehnte Szene, Garten. Einer aufgehenden Frühlingssonne gleicht diese Szene, und in Herrlichkeit sah sie die erste schöpferische Stunde; der überarbeitende Dichter gab an wenigen Stellen der Sprache die letzte Vollendung, dem strahlenden Edelstein die letzte Reinheit des Schliffes. Sämmtliche Einzelheiten dieser Art aufzuzählen, erscheint von jetzt ab um so erlässlicher, nachdem die bisherige Vergleichung einen Teil der Gesichtspunkte, von welchen aus Abänderungen vorgenommen wurden, aufgezeigt hat; so mag hier wie im Folgenden die Auswahl eine freiere werden.

An Stelle der Verse:

„O Beste! Glaube dass was man verständig nennt,
Mehr Kurzsinn, Eigensinn und Eitelkeit ist"

setzte die Ausgabe von 1790:

„O Beste, glaube, was man so verständig nennt,
Ist oft mehr Eitelkeit und Kurzsinn".

Die ursprüngliche Nebeneneinanderstellung zweier Komposita von „Sinn" war für das feinere Sprachgefühl störend, die Beseitigung des Dass-Satzes gab dem Ausdruck mehr Ungezwungenheit und Herzlichkeit. An zwei Stellen erhielt der Vers durch die spätere Formung mehr Ton und Fall, der Gedanke Verstärkung und besseren Abschluss: für „Wars freundlich zappelich und gros" lesen wir seit 1790: „War's freundlich, zappelte, ward groß", und an die Stelle von „doch schmekt dafür das Essen und die Ruh" trat: „Doch schmeckt dafür das Essen, schmeckt die Ruh". „Dass ihm sogleich die Lust mogt wandeln" wurde mit dem korrekter gebildeten: „Es schien ihn gleich nur anzuwandeln" vertauscht. „Was soll das? Keinen Straus?" fragt Faust ursprünglich; „Einen Strauss? lag näher. Einen textlichen Zuwachs brachte erst die Augabe von 1808; noch in der Ausgabe von 1790 fehlen die Verse:

(Marthe)
„Die armen Weiber sind doch übel dran:
Ein Hagestolz ist schwerlich zu bekehren.
(Mephistopheles)
Es käme nur auf eures Gleichen an,
Mich eines Bessern zu belehren."

Eilfte Szene, „Ein Gartenhäusgen". „Bester Mann schon lange lieb ich dich", sagt Margarethe in der Göchhausenschen Abschrift; „Bester Mann! Von Herzen lieb' ich dich!" in dem von Goethe veröffentlichten Texte. Das Uebrige ist gleichlautend.

Zwölfte Szene. Nunmehr folgt in der Göchhausenschen Abschrift „Gretgens Stube", das Lied „am Spinn Rocken", und diese Anordnung hat auch die Ausgabe von 1790; die vollendete Dichtung aber schiebt hier die Szene „Wald und Höhle" ein. Gretchens Lied hat den nämlichen Wortlaut wie die Texte von 1790 und 1808, nur an Einer Stelle zeigt sich ein Unterschied:

„Mein Schoos! Gott! drängt
Sich nach ihm hin"

hieß es ursprünglich statt „Mein Busen drängt" u. s. w. Seinem Gretchen zulieb hat Goethe den Ausdruck der Sinnlichkeit hier gemildert

Dreizehnte Szene, Marthens Garten, Gespräch zwischen Faust und Gretchen, nachher zwischen Mephistopheles und Faust. „Sag mir doch Heinrich!" lautete ursprünglich die Anrede, und Faust erwidert: „Was ist dann". Das war ein unbeholfenes Wort; „Was ich kann" lesen wir seit 1790, als Antwort auf die Anrede „Versprich mir, Heinrich!". „Für die ich liebe lies ich Leib und Blut" sagt Faust ursprünglich; besser gebaut, auch von besserem vokalischem Klange ist: „Für meine Lieben ließ' ich Leib und Blut". Fausts Religionsbekenntnis weicht vom späteren Texte nur an zwei Stellen ab; statt:

„Und steigen, freundlich blickend,
Ewige Sterne nicht herauf?"

heißt es in der Göchhausenschen Abschrift:

„Und steigen hüben und drüben
Ewige Sterne nicht herauf!“

Gewann hier der Gedanke an dichterischer Schönheit, so erhielt die vorletzte Zeile einen verdentlichenden Zusatz: vor „Schall“ wurde „ist“ eingesetzt. Für „Ungefähr sagt das Pfarrer auch“ lesen wir im Urtext: „Ohngefähr sagt das der Cathechismus auch“. Die Nennung der Person giebt eine lebendigere und auch sachlich passendere Vorstellung. „Widrig“ bei „Gesicht“ ist späterer, verstärkender Zusatz; im Entwurf hieß es: „Als des Menschen sein Gesicht“. Der klassische Vers „Es muss auch solche Käuze geben“ begnügte sich in der Göchhausenschen Abschrift mit dem Vorläufer: „Es ist ein Kautz wie's mehr noch geben“. Dass in „es geben“ ein Frankfurter Provinzialismus vorliegt, ist von der Kritik bemerkt worden*); ich glaube diesen Plural auch im Rheinpfälzischen gehört zu haben. An die Stelle von „In tiefen Schlaf“ trat später das richtigere: „Mit tiefem Schlaf“, an die Stelle von „diese Engels liebe Seele“ trat „diese treue liebe Seele“. Der schleppende Satz: „Dass der nun den sie liebt verlohren werden soll“ wurde umgeprägt und erhielt den Wortlaut: „Dass sie den liebsten Mann verloren halten soll“. „Ahndungsvoll“ und „borgnen“ machten zu Gunsten der Sprachrichtigkeit den Formen „Ahnungsvoll“ und „verborgnen“ Platz, wobei um des Verses willen das „ihr“ vor „borgnen“ wegfiel.

Vierzehnte Szene, Am Brunnen. Der Vers „So ist's ihr endlich recht ergangen“ war in der Göchhausenschen Abschrift rhythmisch noch unfertig und hatte an Stelle von „gegangen“ das mundartliche „gangen“. Die malende aber ungebräuchliche Form „Ein gespazieren“ wurde durch „ein Spazieren“ ersetzt. „Bedauer sie kein Haar“ sagt Lieschen im ursprünglichen Texte. Die Verneinungsformel „kein Haar“ war in dieser Verbindung nicht zu gebrauchen, die nachbessernde Hand des Dichters setzte „Bedauerst sie noch gar?“ in den Vers. Das rheinländisch-mundartliche „n' abe“ wich dem hochdeutschen „hinunter“, „nit“ hier wie anderwärts dem „nicht“, „Hexel“ dem schriftdeutschen „Häckerling“, der Ausdruck: „Er ist auch durch“ dem schriftgemäßeren „Er ist auch fort“.

Fünfzehnte Szene, Zwinger, Gretchens Gebet zur Mater dolorosa. Bis auf zwei Stellen mit dem von Goethe veröffentlichten Texte völlig übereinstimmend: im zweiten Absatz hat die Göchhausensche Handschrift „mit tauben Schmerzen“ statt „mit tausend Schmerzen“, in der letzten Zeile aber „dein Antlitz ab zu meiner Noth!“ statt „dein Antlitz gnädig meiner Noth“. „Ab“ wird für „herab“ stehen; bei „tauben Schmerzen“ könnte man an einen Schreibfehler denken, eher aber steht „taub“ im Sinne von dumpf, dumpf machend, betäubend. Von „taubem Hinbrüten“ und „taubem Schmerz“ spricht auch Adelung. (Vergl. Sanders' Wörterbuch).

*) Vergl. Erich Schmidt, Einleitung S. XXXIX. Der erste Druck der Göchhausenschen Abschrift hatte „mag“ für „noch“ gelesen.

Sechszehnte Szene. In der vollendeten Dichtung folgt hier die Valentinszene, beginnend mit Valentins Monolog; in den Göchhausenschen Abschrift wie im Fragment von 1790 die Domszene. Die ursprüngliche Ueberschrift war: „Dom — Exequien der Mutter Gretgens“; letztere Bezeichnung fehlt in den Ausgaben von 1790 und 1808. Somit bestätigt die Göchenhausensche Handschrift, „was schon aus dem Gesang des Dies irae, als zweiten Theiles des Reliquiem, zu vermuthen war und wirklich bereits vom Fürsten Radziwill vermuthet worden ist“*): es handelt sich bei der Domszene um einen Trauergottesdienst für Gretchens Mutter. Der Wegfall des Beisatzes „Exequien“ hatte die Ergänzung dem Leser überlassen, ohne doch jeden Zweifel auszuschließen. Die dramatische Motivierung der Szene erscheint nun verstärkt, und ihr Inhalt wächst, indem wir jene Vorstellung festhalten, an erschütternder Gewalt, an Furchtbarkeit: Gretchen, verurteilt, bei einem Trauerakt der Familie gegenwärtig zu sein, muss um so gewisser unter den Qualen ihres Bewusstseins zusammenbrechen. Vor das Bild der Mater dolorosa treibt sie ihr eigenes Bedürfnis, das Gefühl schmerzlichster Verlassenheit, im Zwinger ist sie wie im stillen Kämmerlein, und ihre Jammerlaute durchdringt ein Hauch von Hoffnung, von lindernder Kraft des Gebetes; in den Dom aber wird sie durch eine Veranstaltung geführt, welcher sie sich nicht entziehen darf, und dass es zu dieser Veranstaltung kam, ist doch ihre geheime Schuld. Die Dämonen des Gewissens treiben sie von diesem Orte zurück und schlagen sie, da sie nicht weicht, zu Boden. Hier ist der Gipfelpunkt von Goethes richtender Tragik, erhabenste Dichtung, sittliche Majestät. Auch der Entwicklung der dramatischen Handlung, dem Vorrücken der Fabel kommt es zu gut, wenn die Domszene einen Trauergottesdienst bedeutet.

Der Vers „Auf deiner Schwelle wessen Blut?“ fehlt in der Göchhausenschen Abschrift wie in der Ausgabe von 1790. Dass aber die Tödtung Valentins in Goethes ältestem Plane lag, lässt die bereits in der Göchhausenschen Abschrift, in der neunzehnten Szene, sich findende Aeußerung des Mephistopheles erkennen: „Wisse, dass auf der Stadt noch die Blutschuld liegt, die du auf sie gebracht hast. Dass über der Stäte des Erschlagenen rächende Geister schweben, die auf den rückkehrenden Mörder lauern.“

Der Vers „durch dich zur langen, langen Pein hinüber schlief?“ lautete ursprünglich: „die durch dich sich in die Pein hinüberschlief“. Das Reflexivum bei „schlafen“ war unbequem und ungefällig; der sprachlich verbesserte Vers ist zugleich ausdrucksvoller, die Wiederholung des Wortes „langen“ verstärkt in dem Hörer die Schauer der Empfindung.

*) Erich Schmidt, S. XXVII der Einleitung.

„— Und unter deinem Herzen,
Schlägt du nicht quillend schon,
Brandschande Maalgeburt!
Und ängstet dich und sich“

lesen wir im Urtext. Die Grellheit der Farben, die Ueberstürzung des Ausdrucks beseitigte die spätere Fassung:

„— Und unter deinem Herzen
Regt sich's nicht quillend schon,
Und ängstet dich und sich“.

(Fortsetzung folgt.)

Omer und Mejra.

Eine serbische Ballade.

Uebersetzt von J. Kirste.*)

Liebe einte einst zwei junge Herzen,
Mejra hieß die Maid, der Jüngling Omer,
Als im Lenz der Blumen Knospen sprangen,
Holder Hyacinthen, dunkler Nelken.
Doch beim Kosen wurden sie betroffen
Einst von ungefähr von Omers Mutter.
Und die Alte sprach zu ihrem Sohne:
„Omer, Kind, du Freude deiner Mutter,
Lieb' doch nicht, mein Alles, dieses Mädchen,
Eine bess're hat für dich die Mutter,
Altlagiéens Schatz, die schöne Fata:
Wie im Käfig ist sie aufgewachsen,
Hat nicht Mond, noch Sonne je gesehen,
Weiß nicht, wo die Weizenähren wachsen,
Wo die Aehren und die grünen Gräser,
Kennt auch nicht, was einen Mann wir nennen.
Schöner ist sie noch, als deine Mejra,
Weißer, rosiger sind ihre Wangen;
Außerdem ist sie aus reichem Hause.“
Doch der Mutter gab zur Antwort Omer:
„Lass mich doch, o meine liebe Mutter,
Reichtum ist nicht Gold und ist nicht Silber,
Sondern nur, was teuer ist dem Herzen,
Fata nehm' ich nicht, bei meinem Leben!
Nur Schön-Mejra will zur Frau ich wählen.“
Dann nahm er den schönverzierten Mantel,
Barg darunter seine Tamburica
Und schlich leise fort zu Mejras Fenster:
„Liebe Mejra, öffne mir die Türe,
Wenn die Türe nicht, so doch das Fenster.“
Mejra horcht und öffnet schnell das Fenster:
„Selig bin ich, das ist ja mein Omer.“
Aber sieh! schon kommt auch Omers Mutter
Und sie spricht zu ihrem Sohne zornig:
„Komm zurück, mein Sohn, mein lieber Omer,
Komm zurück, wenn lieb dir ist die Mutter.“
Auf zu Fata macht sich dann behende
Omers Mutter, um für ihn zu freien,
Gab den Brautring, dass es richtig wäre,
Ließ nur kurze Frist noch bis zur Hochzeit,
Eine kurze Frist von einer Woche,
Bloß um Hochzeitsgäste einzuladen.
Als die Gäste kamen, sprach die Mutter:
„Komm, mein Omer, meines Herzens Freude,
Komm und hol' die Braut mit deinen Gästen;
Denn für dich gefreit hat deine Mutter
Und den Brautring schon darauf gegeben.“
Omer aber wollte nicht gehorchen,
Sondern blieb in seinem weißen Hause;
Mit den Gästen ging allein die Mutter.

*) Das Gedicht findet sich in der „Sammlung serbischer Volkslieder“ von Vuk Karajić (Wien 1841, I) in vier verschiedenen Fassungen (Nr. 342—345). Der Herausgeber bemerkt dazu, dass diese nur eine Auswahl seien aus einer größeren Anzahl, die ihm zu Gebote gestanden hätte, dass er jedoch die von ihm zuerst gehörte Fassung, die ihm die schönste zu sein dünkte, nicht aufgezeichnet habe. Auch im sechsten Bande derselben Sammlung (Nr. 1) ist das Gedicht mitgeteilt.

Meine Uebersetzung folgt bald der einen, bald der andern Fassung.

Als bei Atlagié sie eingetroffen,
Lief die Schöne ihnen gleich entgegen,
Küsst die rechte Hand der alten Mutter:
„Mutter meines vielgeliebten Omer!
Ist es Tag, wenn sich versteckt die Sonne?
Ist es Nacht, wenn dir der Mond nicht leuchtet?
Giebt es eine Hochzeit ohne Bräutigam,
Ohne Bräutigam, ohne deinen Omer?“
Ihr entgegnete die alte Mutter:
„Hör' mich an, o Altagiéens Schwester!
Habe keine Sorge um den Bräutigam,
Deinen Omer, meinen Sohn, den lieben.
Dieser Wald hier, sagt man, ist verzaubert
Denn darinnen hausen böse Feen,
Die vom Rosse stürzen jeden Bräutigam
Und ich fürchtete für meinen Omer.“
Als sie nun zu Omers Hause kamen,
Stiegen alle Gäste ab vom Pferde,
Nur die schöne Fata blieb im Sattel:
Ganz verwundert sprach zu ihr die Mutter:
„Steig doch ab vom Rosse, liebe Tochter!“
„Nein, nicht eher will, bei Gott! ich folgen,
Bis nicht Omer fasst des Rosses Zügel,
Bis nicht er die Hand mir reicht zum Gruße.“
Auf den Čardak*) ging die alte Mutter,
Um den Säumenden herbeizuholen:
„Komm doch, Omer, deiner Mutter Sorge!
Nimm die edle Braut von deiner Mutter.“
„Nein, ich will nicht, meine liebe Mutter!
Denn mein Wort hab' Mejra ich gegeben,
Nie und nimmer untreu ihr zu werden
Und mein Wort steht fester als die Felsen.“
Da entblößt die Mutterbrust die Alte:
„Sei verflucht die Milch, die du gesogen,
Wenn zurück du weist die Braut der Mutter.“
Omers Herz erbebte vor dem Fluche
Und er tat, was seine Mutter wollte.
Rasch erhob er sich von seinem Sitze,
Um das Mädchen würdig zu empfangen,
Von dem Rosse half er seinem Bräutchen —
Als vor Gottes Antlitz sie geschworen
Und die Nacht sich schon herniedersenkte,
Führte man zum Brautgemach das Brautpaar.
Schon wiegt sich in weichen Kissen Fata,
Aber Omer stand noch immer aufrecht;
Langsam zog er aus die Prunkgewänder,
Hängte an die Wände seine Waffen,
Nahm zur Hand die kleine Tamburica,
Leise tönte sie zu Omers Schwure:
„Meine Mejra denkt, dass ich jetzt hebe
Meiner Braut den Schleier von dem Antlitz;
Nein, mein Liebchen, nein, bei meinem Leben!
Bei dem meinen, so wie bei dem deinen!
Meine Mejra denkt, dass ich jetzt diesem
Mädchen los den seid'nen Gürtel löse;
Nein, mein Liebchen, nein, bei meinem Leben!
Bei dem meinen, so wie bei dem deinen!
Meine Mejra denkt in heißen Tränen:
Jetzt wird sich mein Omer niederbeugen,
Um das Antlitz seiner Braut zu küssen,
Aber mich, mich hat er schon vergessen.
Nein, mein Liebchen, nein, bei meinem Leben,
Nie, bei meinem, so wie bei dem deinen!
Nie, bei unserm ersten Liebeskosen!
Mögen Wolken auch die Sonne schwärzen,
Meine Treue will ich niemals brechen.“
Näher tritt er dann dem schönen Mädchen,
Hebt ihr vom Gesicht den dünnen Schleier.
Herrlich strahlte ihre junge Schöne,
Wie die helle Sonne auf den Bergen.
Ruhig aber spricht der junge Omer:
„Allzu schön bist du, mein teures Mädchen,
Hättest du die Meine werden sollen,
Wär' dir solche Schönheit nicht zu eigen,
Mejra kann sich wohl mit dir nicht messen,
Aber näher steht sie meinem Herzen.“
Einen Kuss nur drückt er auf die Stirne,
Wie ein Bruder seiner lieben Schwester.
Weinend sprach zu ihm das schöne Mädchen:
„Fluch auf sie, auf deine alte Mutter,
Die das Liebe von dem Teuren trennte,

*) Das obere Stockwerk.

Und vermählte Unlieb mit Verhasstem."
Ihr entgegnete der junge Omer:
„Reiche mir ein Blatt Papier und Tinte;
Meiner Mutter will ich jetzund schreiben,
Dass sie gegen dich nicht Argwohn hege
Und dich zeihe meines frühen Todes."
Als er mit dem Schreiben war zu Ende,
Sprach er leise zu der schönen Fata:
„Lasse keinen Schrei bis morgen hören,
Dass die Gäste ruhig weiter schmausen,
Meine Schwestern lustig Kolo*) tanzen
Und die Mutter sorglos Lieder singe."
So in Seelenqualen sprach Jung-Omer
Und sein Geist entfloh mit seinen Worten. —
Als sich hell der junge Tag erhoben
Und die Sonne höher stieg und höher,
Fing sich Omers Mutter an zu wundern,
Dass der Sohn so lange nicht erscheine.
Lächelnd nahm sie ein Basilium-Sträußchen,
Um den Sohn aus seinem Schlaf zu wecken;
Und schlich leise sich zur Tür der Kammer:
„Omer, steh doch auf, mein liebes Söhnchen!
Hoch am Himmel leuchtet schon die Sonne.
Schnell ist dir ja Fata lieb geworden;
Bist du denn noch immer nicht zufrieden,
Deine Braut mit Küssen zu bedecken?"
Doch als sie die Tür geöffnet hatte,
Zeigt sich ihrem Blick das schöne Mädchen
Tränenvollen Auges, ganz verzweifelt.
Zornig ruft des Omers alte Mutter:
„Aber, Omer, deiner Mutter Freude!
Schlagen kannst du deine junge Gattin?
Eine Schande ist es vor den Menschen,
Und vor Gott ist es die größte Sünde."
Aber Omer gab ihr keine Antwort,
Stumm und todtenstarr liegt er am Boden.
Als die alte Mutter dies bemerkte,
Schrie sie voll Entsetzen laut zum Himmel:
„Ha, du Schlange! Gott soll dich bestrafen!
Weshalb hast du meinen Sohn erdrosselt?"
Stolz entgegnete das schöne Mädchen:
„Fluche nicht, du arme Mutter Omers!
Nicht erdrosselt ward von mir dein Omer,
Gestern Abend schon ist er verschieden,
Tödtlich traf der Kummer ihn um Mejra.
Wenn du keinen Glauben mir willst schenken,
Lies hier diesen Brief von deinem Sohne."
Als die Mutter las des Sohnes Schreiben,
Füllten heiße Tränen ihr die Augen.
Hört, was in dem Briefe stand geschrieben:
„Sammle mir, o meine liebe Mutter!
Sammle mir als Bahrenträger junge,
Lauter junge unverlobte Männer,
Und als Trauergäste junge Mädchen.
Zieht mir an das Hemd von feiner Seide,
Das mir schenkte meine liebe Mejra;
Legt mir um das golddurchwirkte Halstuch,
Das mir stickte meine liebe Mejra;
Schmücket mich mit dunkelroten Nelken,
Wie mich schmückte meine liebe Mejra.
So sollt ihr mich tragen durch die Gasse,
Wo das weiße Häuschen Mejras blinket,
Das vom Fenster mich die Holde sehe
Und sie mich noch einmal küssen könne,
Da man es ihr wehrte, als ich lebte."
Alles was sich so Jung-Omer wünschte,
Alles wurde treulich auch gehalten.
Seine schwarze Todtenbahre trugen
Lauter junge unverlobte Männer,
Neben ihnen schritten junge Mädchen.
Eingehüllt war er ins seidne Hemde,
Das geschenkt ihm hatte seine Mejra;
Um den Hals trug er das schöne Halstuch,
Das gestickt ihm hatte seine Mejra;
Ganz bedeckt war er von dunklen Nelken,
Wie ihn Mejra sonst zu schmücken pflegte.
Durch die Gasse wurde er getragen,
Wo das weiße Häuschen Mejras glänzte. —
In dem kühlen Schatten ihres Fensters
Saß Schön-Mejra, in der Hand die Nadel,
Um für Omer ein Geschenk zu sticken.

*) Der serbische Nationaltanz.

Plötzlich fielen ihr auf ihren Rahmen
Beide Rosen, die sie trug im Haare.
Heftig schrak das Mädchen da zusammen
Und bestürzt sprach sie zu ihrer Mutter:
„Weh! ein böses Zeichen, liebe Mutter,
Beide Rosen fielen mir zu Boden,
Gebe Gott, dass Gutes das bedeute!"
Tröstend sprach zu ihr die alte Mutter:
„Gott ist gnädig, habe keine Sorge."
Wieder sprach zu ihr das junge Mädchen:
„Riecht es nicht nach Nelken durch das Fenster?
Wie mich dünkt, ist Omer in der Nähe."
Traurig gab zur Antwort ihr die Mutter:
„Aber, meine vielgeliebte Mejra,
Ist es dir denn unbekannt geblieben,
Dass dein Omer gestern seine Hochzeit
Mit der schönen Fata hat gefeiert?
Ach! dein Omer hat dich schon vergessen,
Seit er Atlagiéens Schatz gesehen."
Edler Zorn ergrift die arme Mejra,
Todtenblässe deckte ihre Wangen,
Finster wurde es vor ihren Augen
Ihre Nadel brach entzwei am Rahmen
Und es rissen ihr die goldnen Fäden.
Doch da irrten ihre trüben Augen,
Aus dem Zimmer auf die helle Gasse;
Sie erblickt die Schaar der jungen Leute
Und die jungen Mädchen neben ihnen;
Freudig springt sie auf mit hellem Jauchzen:
„Sieh! da kommen meine Hochzeitsgäste,
Die zu mir begleiten meinen Omer,
Nie umsonst merk' ich den Duft der Nelken,
Immer künden sie mir meinen Liebsten."
Schnell läuft sie hinunter bis zur Türe,
Da bemerkt sie erst die schwarze Bahre.
Todesqual erfasst sie bei dem Anblick,
Auf zum Himmel schreit sie niederstürzend:
„O bei Gott, bei dem ihr meine Brüder,
Lasst herab ihn auf die schwarze Erde,
Dass ihn seh' noch einmal seine Mejra,
Ob sein Antlitz herrlich ist wie gestern,
Ob die Augen glänzen noch wie gestern,
Ob die Hand noch hält die Tamburica,
Dass er seiner Mejra Lieder singe.
Lasst ihn nieder auf die schwarze Erde,
Dass ich Arme jetzt den Todten küsse,
Da man es mir wehrte, als er lebte."
Und die Träger folgen ihrem Flehen,
Stellen auf die Erde ihre Bahre,
Auf den lieben Todten wirft sich Mejra.
Ganz gebrochen von dem schwersten Leide,
Vor dem Schmerz entfloh die bange Seele. —
Als das Grab bereitet war für Omer,
Lag auch Mejra schon im dumpfen Sarge,
Beider Hände legt man ineinander,
Beide ruhen sie jetzt Seit' an Seite. —
Bald darauf, o seht das große Wunder!
Keimt aus Omer eine grüne Fichte
Und aus Mejra eine schlanke Tanne;
Um die Fichte windet sich die Tanne,
Wie ein Mädchen um den Hals des Liebsten.
Fluch soll jetzt und ewig jene treffen,
Die das Liebe von dem Teuren trennen
Und vermählen Unlieb mit Verhasstem.

Zur Geschichte der deutschen Sprachreinigung.

Von Dr. Alb. Wittstock.

(Schluss.)

Was im vierten und fünften Kapitel „von der Hochlöbl. Fruchtbringenden Gesellschaft Namen", sowie deren „Gemählen und Sprüchen oder Beyworten" erzählt wird, erscheint schließlich nur als müßige Spielerei, die sogar zu Geschmacklosigkeiten ausartete. Hans Georg Fürst zu Anhalt hieß der Wohlriechende, sein Gemälde war eine ausge-

blühte Maienblume, sein Spruch: „Mit süß vermischt“, Heinrich von Krage der Gemästete mit dem Bild: ein Scheffel voll Bohnen, und dem Spruch: „Hiermit“, Wilhelm Landgraf der Kitzliche, Bild: Wohlausgeblühter Schwarzdorn ohne Blätter, Wort: zur Blützeit, Ernst von Witzleben der Gekochte, Bild: Salbey, Wort: Fürs Jukken. Ferner gab es einen Saftigen, einen Entzündeten, Bittersüßen, Steifen, Sauerhaften, Scharfspritzenden, Dicken, Faselnden Schnabelnden, Beißenden, Feisten, Hochverliebten, Nassen, Klebrichten, einen Verstopfenden, einen Einschläfernden.

Aus dem sechsten Kapitel „Von der Hochlöbl. Fruchtbringenden Gesellschaft ingemein und was vor Personen darein gehören“, erfahren wir, „welcher gestalt in unserm geliebten teutschen Vaterlande unterschiedliche und hohe vornehme Weibespersonen sich den Künsten ergeben und schöne Früchte ihres Verstandes durch offendlichen Drukk sehen lassen und dahero von dem Palmenorden auch Theil zu haben verlanget: als ist allen dergleichen hochbegabten Frauenzimmer durch einmühtige Genehmhaltung, sich ihres Herrn Gemahls oder ihres Herrn Vaters Namen, jedoch ohne besondere Zahl, Gemählde oder Spruch zu gebrauchen verwilligt worden. Unter diesen Gesellschafterinnen leuchtet als eine Sonne herfür die unvergleichliche Befreyende (Herzogin von Braunschweig), die in allen Wissenschaften, Sprachen, in der Musik und allen fürstlichen Tugenden alle andern ja auch sich selbst übertrifft.“

„Das siebende Capitel“ giebt dem „Sprossenden“ Veranlassung, indem es von der Aufnahme und dem bei Tafel üblichen Zutrinken spricht, gegen „etlicher bösen Leute ungeschliffene Nachrede“ zu protestieren, „dass nemlich dieser hochlöbliche und durchlauchtigste Palmorden nur eine Saufgesellschaft were“. Er beschreibt nun den feierlichen Eintritt des Churfürsten Johann Georg von Sachsen in den Orden, worüber er Protocoll führen musste. Derselbe kam auf seiner Heimreise von der Kaiserwahl zu Frankfurt durch Weimar und wurde am 18. August 1658 „dem ädlen Palmorden einverleibt“, und zwar mit „herrlichem Ehrengepräng“. Es war eine große Tafel, auf dem Altan ließen sich „Trompeter und Heerpauker tapfer hören“. Der älteste Gesellschafter, der Gekochte (Jägermeister von Witzleben) ging als Marschall voran, ein langer Zug folgte, der Churfürst wurde geführt von dem Vielgütigen (Graf Anton Günther zu Schwarzburg-Arnstadt) und dem Entlähmenden (Graf Ludwig Günther zu Schwarzburg-Sondershausen). Der Schmakkhafte hielt eine Ansprache zu Ehren der „Teutschen Helden- und Muttersprache“, hierauf antwortete der Churfürst und erhielt nun den Namen „der Preißwürdige“, das Gewächs war ein Cedernbaum und das Wort: „Besteht unwandelbar“. „Also und auf vorbeschriebene Ahrt wurde auch der Durchl. Unschätzbare (Friedrich Wilhelm Herzog zu Sachsen-Altenburg), der Krönende (Christian Herzog zu Sachsen-Mersebnrg), der Siegprangende (Anton Ulrich Herzog zu Braunschweig-Lünebnrg) der Geschmückte (Wilhelm Christoph Landgraf zu Hessen-Homburg) und der auch weyland Durchl. und Höchstseligste Auserkorene (Wilhelm Landgraf zu Hessen) und andere hohe Fürstliche Personen mehr eingenommen.“ Die Aufnahme, namentlich Fernwohnender, geschah auch durch Vollmacht oder durch Ernennungsbriefe oder Patente, welche begannen: Wir der Schmakkhafte uhrkunden und bekennen hiermit, dass wir den pp. für seinen Fleiß in Ausübung teutscher Reinigkeit zur Ehrenbelohnung und Aufmunterung zu weiterem Fleiß und Tugendlauff in die Zahl der Palmgenossen aufnehmen und zwar mit dem pp. Namen, Gewächse und Worte u. s. w.

Das achte Kapitel enthält die Rolle der Gesellschaft oder das Mitgliederverzeichnis mit den Ordensnamen, Sinnbildern und Wahlsprüchen, und das neunte, zehnte und elfte Kapitel handeln „von der Hochlöbl. Fruchtbringenden Gesellschaft Fortpflanzung“. Als Ludwig von Anhalt-Köthen, welcher von 1617—50 Oberhaupt war, starb, „haben die vornehmsten und ältesten Mitglieder nach zurückgelegtem Trauerjahr nicht allein aus einmütiger Zuneigung, sondern auch nach dem letzten Willen und Verordnung des Nehrenden den auch Durchlauchtigsten, Hochgebohrenen Fürsten und Herrn, Herrn Wilhelmen, Hertzogen zu Sachsen, Jülich, Cleve und Berg etc. den Durchlauchtigsten Schmakkhaften zu einem Regenten und Oberhaupt einhellig erwehlet und den 8. Maji des 1651sten Jahres Seiner Fürstl. Durchl. durch eine hochansehnliche Gesandschaft den Ertzschrein mit dem großen silbern Siegel, Registern und andern dazu gehörigen Sachen überliefert.“ Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar (der Schmakkhafte; sein Sinnbild war eine Birne mit einem Wespenstich und sein Wahlspruch: „Erkannte Güte“) leitete den Orden bis zu seinem Todestage, den 17. Mai 1662, mit demselben Eifer wie sein Vorgänger. Dann aber geriet die Gesellschaft ins Stocken. „Die vornehmste Herren Gesellschafter insonderheit aber des Hochseligst- und weyland recht preißwürdigsten Schmakkhaften hinterlassene Fürstliche Herrn Söhne, der Richtigste, der Edle, der Trachtende und der Nachfolgende sind billich dahin bemühet gewesen, wie die Hochlöbl. Fruchtbringende Gesellschaft mit einem ansehnlichen und hierzu tüchtigen Oberhaupte wieder versehen werden möchte: Welches auch zweifelsohne nach zurückgelegtem Trauerjahre bald ins Werk gestellt worden were, wo nicht die damals hereinbrechende Türken Gefahr, welche bey einem und andern Reichsstande viel heilsame Gedanken gehemmet und dann nachgehends die in der Nachbarschaft enstandene Erfurtische Unruhe und andere dazwischen gefallene wichtige Geschäfte dieses löbliche Gesellschaftswerk in etwas zurückgehalten.“ Es verging eine Zwischenzeit von mehreren Jahren, bis man ein neues Oberhaupt wählte und zwar den

Herzog August von Sachsen, erwählten Erzbischof zu Magdeburg, „Den Wohlgerahtenen". „Den 15. Heumonatstag des 1667sten Jahres ist zu Halla der Ertzschrein mit seinem Zugehör dem neuen höchstverehrtesten Oberhaupt ausgeantwortet und übergeben." August wohnte in Halle und hierher wurde nun der Sitz des Ordens gelegt. Doch wurden unter dem dritten Vorstand weit weniger Mitglieder als früher aufgenommen, die Gesellschaft starb langsam dahin.

Das zwölfte und letzte Kapitel giebt Nachricht „von der Hochlöbl. Fruchtbringenden Gesellschaft hervorgewachsenen Früchten, Schriften und Büchern". In der Tat sind viele beachtenswerte Leistungen hervorzuheben. So hat z. B. der Schmackhafte, Herzog Wilhelm von Weimar, geistliche Lieder gedichtet, die, wie: „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'", noch heute in den deutschen Kirchen gesungen werden. Ebenso versuchten sich der Siegprangende, Herzog Anton Ulrich von Braunschweig, und der Befreiende, Herzog August von Braunschweig, mit Glück im geistlichen Liede; Ersterer verfasste ein „Christ-Fürstliches Davids Harfenspiel" und Letzterer die „Evangelische Kirchenharmonie". „Der Wolgenannte (Moritz Landgraf zu Hessen) hat die Sternkunst in unserer Sprache gar zierlich beschrieben". Der Vielgekrönte (Dietrich von dem Werder) gab „Die sieben Bußpsalmen, item vier und zwanzig trostreiche Freudengesänge auf die Stunden des Todes" heraus. „Der Knöpfichte (Hans Heinrich von Rietesel) hat viel tiefsinnige Gedichte geschrieben." „Der Gebrauchte (Hartmann von Berlepsch) hat außgefertiget eine Schmukkkammer aller Ehrliebenden jungen Rittersleute so da begehren ehrlich zu leben und selig zu sterben." „Der Erwachsene (Siegmund von Birken) hat mit einer sonderbaren nachdenklichwolsteigender Schreibahrt voll Feuer und Kern unterschiedliche Werklein herausgegeben." „Unseres Gekrönten (Martin Opitz) unsterbliche Schriften sind zum offtermal in Teutschland und auch in Niederland zusammen gedrukkt und fast in jedermanns Händen." „Der Spielende (Georg Philipp Harsdörfer) hat acht Theile seiner Gesprächspiele herausgegeben, in welchen Er auf eine seltene Ahrt alles behandelt was der Jugend von nöhten ist. Ferner des Poetischen Trichters drey Theile etc." „Der Genossene (August Buchner) hat eine schöne Grund- und Kunstmäßige Prosodie oder Versch-Kunst herausgegeben. Ihm wird die Erfindung der Dactilischen Versche zugeeignet." Der Suchende (Justus Georg Schottelius) verfasste ein für seine Zeit vortreffliches Werk über die deutsche Sprache. Weiter werden die Schriften des Rüstigen (Johann Rist) aufgezählt, des Vielberühmten (Adam Olearius), des Träumenden (Johann Michael Moscherosch, der sich in seinen Schriften Philander von Sittewald nannte), „der auch geschrieben schuldige Vorsorge eines getreuen Vaters, ein sehr nutzbares Buch, welches billich alle Väter und Mütter wol lesen und sich daraus zur guten Kinderzucht erbauen solten." „Der Wolsetzende (Philip Zesen) hat herausgegeben seinen Hoch-Teutschen Helikon oder Dicht- und Reimkunst, der Keusche (Ernst Christoph Homburg) seine Clio ein Buch voll schöner Gedichte, Lieder und andere kurtze Sinnsprüche sowol geist- als weltlich." „Der Unsterbliche (Andreas Gryphius) ist billig unter die geschikkteste und tiefsinnigste Poeten zu rechnen." Georg Neumark, der Sprossende, führt ebenfalls seine Schriften auf (im Volke lebt er fort durch sein Lied: Wer nur den lieben Gott lässt walten) und schließt mit der Hoffnung, dass „vermittelst göttlicher Gnade die Teutsche Sprache in ihrem Ehrenthron über alle andern erhaben werden und zu endlicher Vollkommenheit gelangen wird."

Die fruchtbringende Gesellschaft hatte unstreitig ihre Verdienste, der große Palmenbaum breitete seine Zweige über das ganze Vaterland aus, um deutsche Sitte und deutsche Sprache zu beschirmen, Fürsten, Adel und Gelehrte aus allen Ständen fühlten sich einig in einem schönen Ziele, belebt von einer warmen Liebe für deutsches Wesen und für die Muttersprache. Wenn es der Gesellschaft dennoch nicht gelang, dem Unsinn der Sprachmengerei einen hinreichenden Damm entgegen zu setzen, so geht daraus eben hervor, zu welcher Macht und Herrschaft das Wälsche bereits gelangt war. Wie sehr aber der Gedanke der deutschen Sprachreinigung alle patriotisch Gesinnten ansprach und wie anregend die fruchtbringende Gesellschaft gewirkt hat, erkennt man daraus, dass sich nach ihrem Muster mehrere andere Sprachvereine bildeten, ja man kann sagen, dass aus ihr alle übrigen Sprachgesellschaften hervorgegangen sind. Die erste Nachahmung war „die aufrichtige Tannengesellschaft", welche 1633 zu Straßburg gestiftet wurde. Philipp von Zesen stiftete 1643 zu Hamburg die „Teutschgesinnte Genossenschaft", Johann Rist 1660 den „Elbschwanen-Orden". Der bedeutendste Zweig der fruchtbringenden Gesellschaft ist die „Gesellschaft der Pegnitz-Schäfer", später der „Pegnesische Blumen-Orden" genannt, der vor nunmehr 240 Jahren von Georg Philipp Harsdörfer zu Nürnberg gegründet wurde. Aber den meisten Einfluss hat unstreitig die 1697 gestiftete Deutsche Gesellschaft zu Leipzig nach und nach erlangt. Der eigentliche Stifter war der Professor Menken, dessen Schüler sich in seinem Hause alle Monat ein Mal versammelten. Die sprachlichen Untersuchungen, welche von der Gesellschaft, so lange Gottsched Senior war, herausgegeben wurden, verdienen noch jetzt mit Achtung genannt zu werden. Ferner gehörten zu den Mitgliedern Männer wie Mahlmann, Schwabe, Winkler, G. F. Weiße, Zollikofer, Morus, Clodius, Garve, Huber, Adelung, Blankenburg und Andere. Nach dem Beispiel der deutschen Gesellschaft zu Leipzig bildeten sich ähnliche an anderen Universitäten.

In unserer Zeit versprechen die gut gemeinten Bestrebungen nach Reinheit der Sprache insofern mehr Erfolg, als man einerseits bei vollem Bewusstsein von der Fülle, Macht und Fähigkeit der deutschen Sprache sich doch von allem Superpurismus fern hält, namentlich bei längst deutsch gewordenen Fremdwörtern, sobald sie Abwandlungen durch echt deutsche Silben gestatten; dann aber ist man auch jetzt in die alten deutschen Sprachdenkmäler immer mehr eingedrungen. Und dies ist zur Bereicherung und Erfrischung der Sprache unerlässlich, neue Sprachgebilde müssen aus dem tiefen Born der Sprache selbst geschöpft werden, wenn sie in Fleisch und Blut des Volkes übergehen sollen. Es nützt nichts, bloß an dem äußeren Kleide der Sprache zu schneiden und zu schnitzeln, ohne den Sprachkörper zu kennen, den jenes Kleid in seiner natürlichen Gestalt und Schönheit darstellen soll. Zur Sprachreinigung gehört gesundes Urteil und geläuterter Geschmack vor Allem gründliche Sprachkenntnis, tiefes Eindringen in die geschichtliche Entwickelung der Sprache und in den Volksgeist. Alle äußeren Mittel wirken nur oberflächlich, durch bloße Fremdwörterbücher wird die Sprache nicht verbessert, gerade so wie man noch kein deutschdenkender und deutschfühlender Mann wird, wenn man eine deutsche Kokarde an den Hut steckt. Die alten Palmen-Ordensbrüder hatten schon eine tiefere Auffassung von der Sache, indem sie sich als einen „Orden" dachten mit dem Gelübde, mit der Pflege der deutschen Sprache die Erhaltung deutscher Sitte und Zucht und die Beförderung deutscher Gesinnung zu verbinden. Sie dachten, dass man nicht deutsch reden kann, ohne deutsch zu fühlen. Beides hängt innig miteinander zusammen.

Litterarische Neuigkeiten.

Vor einiger Zeit ging durch die Zeitungen die Kunde, es sei in Christiania ein Buch öffentlich verbrannt worden wegen seines groben „naturalistischen" Inhalts. Das corpus delicti liegt nunmehr auch in einer deutschen Übersetzung vor: **„Albertine"** von Christian Krohg als erstes Stück einer „Serie naturalistischer Romane des Nordens." (Budapest, Verlag von G. Grimm.) Warum das Buch verbrannt worden ist, versteht man nicht recht. Es ist eine ziemlich trockene, ziemlich langweilige und auch nur halbwahre Geschichte von einer armen Nähterin, die gerne schöne Kleider tragen möchte, zu viel gewisse Träume träumt, in schlechte Gesellschaft gerät und halb mit, halb gegen ihren Willen zur armen Bajadere wird. Als besonderes „naturalistisches" Tüpfelchen auf dem I ist diesmal geschildert, was auf dem Polizeibureau jeder größeren Stadt in Europa zu einer gewissen Zeit geschieht, wenn die Ärzte und gewisse arme Wesen in phantastischen Toiletten sich die Rendez-vous geben. Es ist wenig einzuwenden gegen die ganze trübselige Geschichte; es ist leider so und muss so sein und es mögen die Gesetzgeber sehen, wie sie das ändern und aus der Welt schaffen können.

Litterarisch betrachtet erscheint diese „Albertine" als eins der überflüssigsten Bücher von der Welt. „Selig sind, die da geistig arm sind!" hat Christian Krohg vielleicht gedacht, als er diese Geschichte vom Gesichtspunkte einer Nähtermädchenphantasie aus schrieb; den Blickpunkt, Augenpunkt für die Gesichtsweite seiner Studie nicht in sich selber, sondern in der Phantasie der Nähterin suchte. Ich weiß wohl, es giebt gewisse Leute, welche darin einen besonderen Tic sehen; aber es gehört eine eigene geistige Abtödtung dazu, einmal die Welt nur unter dem Gesichtswinkel einer Nähtermädchenphantasie anzusehen, deren geistiger Horizont gerade da aus ist, wo der Horizont jener Damen mit phantastischen Toiletten endet. Das ist nicht ein Roman, ein Kunstwerk, das ist eine Stilübung, noch dazu mit jener unleidlichen nordischen Trockenheit und gekünstelten stilistischen Einfaltspinselei vorgetragen, welche zwar in einem Andersen'schen Märchen als Naivität erscheint, eine Reihe nordischer Hervorbringungen neuerdings aber mehr von Kretins geschrieben erscheinen lässt, als von denkenden Männern, die einen Horizont hätten, der über den Horizont ihrer Nähtermädchen hinausgeht. So sei denn diese „verbrannte" Albertine allen jungen Mademoisellen der Modengeschäfte, allen hoffnungsvollen Schneidermädchen und Putzmacherinnen zu heilsamer Kenntnisnahme bestens empfohlen. —

Alle Porte d'Italia von Edmondo de Amicis erschien in neuer Ausgabe um zwei Kapitel bereichert. (Fratelli Treves.)

„Mephistopheles in Broadcloth", a satire, by George Francis Armstrong (Lond., Longmans, Green u C.) eine sehr hübsche Satire im Stile von Byrons „English Bards" u. A. Mephistopheles ist aus der Hölle in die Hölle unserer Welt geraten und macht nun seine satirischen Bemerkungen über dieselbe. Ein geistreicher Vorwand für ein Spottgedicht, das mit viel Witz, viel lebendiger Sprachbeherrschung in trefflichen englischen Versen sich vorträgt und Armstrongs Talent von einer neuen Seite zeigt.

Die **„Bibliothèque de Philosophie Contemporaine"** bringt in ihren neuesten Bänden: „La Criminalogie" von Garofalo und Dégénérescence et Criminalité par Ch. Féré. (Paris) Ancienne librairie Germer, Baillière et Co.) — In den **„Classiques Populaires"** (Lecine Oudin) von Henri Lebasteur Buffon. —

Der Litteraturhistoriker Désiré Nisard, seit dem Tode des Grafen de Vieil-Castel der Nestor der Académie Française, ist vor Kurzem in seinem 82. Lebensjahre zu San Remo gestorben. Zu Anfang seiner Laufbahn Mitarbeiter am „Journal des Débats" und am „National" bekehrte sich der schneidige Philolog und Publicist bald zu gemäßigteren Ansichten, was ihn zu hohen Ämtern und Ehren brachte. Unter dem Ministerium Guizot kam der Litterarhistoriker auch zur politischen Geltung und schlug sich im Jahre 1849 auf Seiten des Prätendenten. Dies brachte ihn in die Académie im Jahre 1850 gegen Alfred de Musset. Seine Vorlesungen im Collège de France verliefen hie und da sehr stürmisch, da die studierende Jugend republikanisch gesinnt war und den reaktionären Professor nicht leiden konnte. Nach einer heftigen Revolte im Jahre 1855 entschädigte Napoleon III. seinen getreuen Verteidiger für die von den Studenten erlittenen Unbilden mit dem Komthurkreuz der Ehrenlegion. Die Vorlesungen fanden von da ab eine zeitlang unter Anwesenheit einer Anzahl handfester Polizisten statt. Die Hauptwerke Nisard's sind folgende: Etudes sur les poètes latins de la décadence, 2 Bde. 1834; Hist. de la litt. française, 4 Bde. 1844—61, les Quatre grands Historiens latins, 1874. Außerdem hat er seine Kritiken und literarischen Aufsätze gesammelt unter dem Titel: Etudes critiques et littéraires, Nouvelles Etudes d'histoire et de littérature etc. — Um den durch Nisard's Tod erledigten Sitz werden vier Kandidaten kämpfen: zuerst der gegen Jules Claretie unterlegene Vicomte Melchior de Vogüé (Verfasser der bekannten Geschichte des russischen Romans), dann der Romanschriftsteller André Theuriet, Halévys Mitarbeiter Henri Meilhac und last not least Thureau-Dangin. J. Sz.

Berichtigung. Auf Seite 258, Zeile 20 von unten ist die „Genevait" zu berichtigen in Goncourt, Zeile 12 von oben Proudhon (statt Prudhon), Zeile 49 „fast wie Jünger desselben Berufs". —

An die Freunde und Bekannten Berthold Auerbachs.

Mit der Ausarbeitung einer Biographie **Berthold Auerbachs** beschäftigt, zu deren Abfassung mir die Benutzung der Nachlass- und Familienpapiere gestattet wurde, erlaube ich mir, an alle Freunde, Bekannten und Landsleute des verewigten Dichters, welche mich bei diesem Unternehmen fördern könnten, die Bitte zu richten: mir, der Sache zu Liebe, durch freundliche Mitteilung ihrer Erinnerungen, durch gütige Ueberlassung von Briefschaften (in Ur- oder Abschrift), durch Nachweisungen etc. wohlwollend und hülfreich ihre Unterstützung angedeihen zu lassen.

Dr. Anton Bettelheim,
Wien, Währing, Feldgasse 35

Redaktion von Wulfgang Kirchbach in Dresden. — Verlag des Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes in Dresden-Neustadt.
Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.

57. JAHRGANG. DAS MAGAZIN №. 21.

FÜR DIE

LITTERATUR DES IN- UND AUSLANDES.



WOCHENSCHRIFT DER WELTLITTERATUR.

HERAUSGEGEBEN VON

WOLFGANG KIRCHBACH.

Erscheint jeden Sonnabend.
Preis 4 Mark vierteljährlich.
Inserate
30 Pf. für die dreigesp. Nonpareillezeile.

DRESDEN, DEN 19. MAI 1888.

Abonnements in jeder Buchhandlung, Postanstalt oder direkt vom Verlag des Magazin in Dresden. Schillerstrasse 56.
Post-Zeitungsnummer 3589.

Inhalt:

An die Herren Mitarbeiter und Leser des „Magazins", Wochenschrift der Weltlitteratur.

Hierdurch gestattet sich die unterzeichnete Leitung an die Herren Mitarbeiter dieser Zeitschrift das eben so herzliche wie dringende Ersuchen zu richten, in ihren Beiträgen und Einsendungen sich nach Kräften aller unnötigen Fremdwörter zu enthalten und solche durch bezeichnende und zielkräftige deutsche Wortbildungen zu ersetzen.

Die Schriftleitung giebt zugleich bekannt, dass sie auf den Handschriften und Fahnen der zum Druck bestimmten Beiträge diejenigen Aufsätze, welche nicht auf eine reine deutsche Ausdrucksweise hinausgefeilt erscheinen, nach bester Einsicht und eigenem Sprachgewissen selbst verdeutschen wird. Sie wird dabei nach ganz bestimmten Grundsätzen verfahren, deren Ausübung ohne alle falsche Engherzigkeit geschieht. Es wird sich nicht darum handeln, diejenigen griechischen und lateinischen Wörter auszurotten, welche unentbehrliches Eigentum eines vielseitigen Denkens geworden sind, nicht darum, unersetzbare fremdländische Fachausdrücke (wie z. B. „Poesie", „Lyrik", „Element", „Organ") auszumerzen, sondern vor Allem jene zahllosen französischen, italienischen und sonstigen romanischen Wildlinge fernzuhalten, mit denen das zeitgenössische Sprachwesen durchwachsen ist. Wir werden nachsichtiger sein gegen englische, holländische und nordische Fremdworte germanischer Abkunft, so weit aus denselben etwa eine verwandtschaftliche Bereicherung unserer Sprache ohne Zwang sich ergiebt; wir werden dagegen mit möglichster Rücksichtslosigkeit sowohl die romanischen, wie slawischen und sonstigen unverwandten Fremdlinge abstoßen. Wir bitten auch die unnötigen lateinischen Bockshirsche zu meiden, und allenfalls nur jene schwer ersetzbaren griechischen Wurzeln zu verwenden, welche uns aus einer überlegenen griechischen Bildung notwendige Bildungszufuhr geworden sind.

Die Schriftleitung hat den Wunsch, allmählich aus dieser Wochenschrift der Weltlitteratur ein deutsch geschriebenes Blatt zu machen, das womöglich belebend auf den zeitgenössischen Sprachgeist wirken kann.

Zu diesem Zwecke richten wir an die Mitarbeiter im Norden so gut wie im Süden, im Osten und Westen das Ersuchen, wenn sie das Bedürfnis haben in geistreicher oder schlagkräftiger Weise Kampf- und Schlagworte zu gebrauchen, solche nicht dem Auslande, sondern volkstümlichen Mundarten in Franken wie in Schwaben, im hohen Ostpreußen wie im Plattdeutschland, in Oberbaiern wie anderweit zu entlehnen.

Wir richten aber zugleich an alle Leser des „Magazins" die Bitte fortgesetzt und unverdrossen für alle griechischen und sonstigen Fremdwörter, die sie noch in dieser Zeitschrift finden werden, uns entsprechende deutsche Ausdrücke, die ihnen gegenwärtig sind, auf einer Postkarte mitzuteilen, wovon dann, falls die Wortbildungen sich brauchbar erweisen, bei nächster Gelegenheit Nutzen gezogen wird.

Auf diese Weise gedenken wir aus dem „Magazin" ein lebendiges und lebensvolles Sprachwörterbuch deutscher Rede zu gestalten. Wir haben keine

„Académie“ wie die Franzosen; aber wir können in gesünderer Weise, als irgend Etwas, für eine solche vorarbeiten, wenn wir zunächst ein Blatt schaffen, das deutschen Sprachreichtums voll ist.

Keine Zeitschrift aber dürfte so sehr dazu geeignet sein wie dieses „Magazin“. Es is ein weltbürgerlicher Zweck, der in diesem Blatte die schönen Spracherzeugnisse aller Völker einer Rundschau unterstellt, alle Gegenstände der verschiedensten Geisteswissenschaften kommen hier zur Verhandlung, ein Ueberblick über das Schrifttum selbst ist die Absicht: wie fruchtbar könnte gerade hier das Bemühen der Herren Mitarbeiter und Leser werden: über ausländischen Geist mit deutschen Worten, das ist deutschdenkend zu reden und zu urteilen. Dieses „Magazin“ kann in der Tat seine geistige Aufgabe nur erfüllen im feinsten Sinne, wenn es die Schrifterzeugnisse fremdsprachiger Völker in klaren deutschen Worten überdenkt. Berichte in französischer Sprache über ihre Dichter und Schriftsteller haben ja die Franzosen selbst zu Hause: ihnen wie uns selbst kann dieses „Magazin“ nur wertvoll sein, wenn es deutsche Denk- und Redeweise an den Werken der Völker hervorlockt und so die wahre wechselseitige Bereicherung und Befruchtung der Geister schafft. —

In diesem höheren und sachlichen Sinne soll von nun an die Sprache unserer Mitarbeiter durch sie selbst, durch die verehrten Leser und durch den Herausgeber des Blattes überwacht werden. Letzterer ist seit dem Jahre 1882 nicht erlahmt, von seinen eigenen Schriften nach Möglichkeit jenes fremdsprachliche Unwesen fernzuhalten; er hofft demgemäß auch nicht an der Aufgabe zu ermatten, die hier gestellt wird, wenn von Seiten der verehrten Leser und Mitarbeiter nur einiges Entgegenkommen gewährt wird, um das hiermit herzlich gebeten sein soll. —

Der Herausgeber
des „Magazins“, Wochenschrift der Weltlitteratur.



Ein Blick in den amerikanischen Dichterwald.

Von Frank Siller.

Er ist nicht groß, er ist nicht tief, dieser Dichterwald. Blicken wir, ernstlich suchend hinein, so will es scheinen, als sähen wir trotz des üppigen Ast- und Blattgewebes in nicht gar großer Ferne eine schroffe Felswand. Dort steht in unauslöschlichen Lettern eingegraben — nicht ein Gedicht, aber ein Schriftstück, bedeutender als jedes Gedicht, ein Schriftstück, ohne welches von Dichtung in Amerika wohl heute noch nicht die Rede sein könnte, und zu dessen Empfängnis und Durchführung der Geist eines nicht undichterisch angelegten tiefen Denkers nötig war. Dies Schriftstück trägt die Beurkundung des 4. Juli 1776 und schließt, nach Aufzählung der verschiedenen Gründe, warum es geschaffen wurde, folgendermaßen: „Darum veröffentlichen und erklären feierlich Wir, die Vertreter der Vereinigten Staaten von Amerika, im General-Kongress versammelt, und an den Weltenrichter als Zeugen der Redlichkeit unserer Absichten uns wendend, nun im Namen und in Vertretung der guten Völkerschaften dieser Kolonien, dass diese vereinigten Kolonien Freie und Unabhängige Staaten sind und von Rechts wegen sein sollten; dass sie aller Lehnspflicht gegen die britische Krone entledigt sind, und dass jede staatliche Beziehung zwischen ihnen und Groß-Britannien gänzlich gelöst ist und sein sollte; und dass, als Freie und Unabhängige Staaten, sie volle Gewalt haben, Krieg zu erklären, Frieden zu schließen, Verbindungen einzugehen, Verkehr zu begründen und alle anderen Schritte zu thun, zu denen Unabhängige Staaten berechtigt sind. Und zur Aufrechthaltung dieser Erklärung, in fester Zuversicht auf den Schutz der Göttlichen Vorsehung, verbürgen wir einander gegenseitig unser Leben, unsere Güter und unsere heilige Ehre.“ Der Verfasser dieser ewig denkwürdigen Unabhängigkeits-Erklärung war Thomas Jefferson.

Unter dem Schutze dieser Felswand und von den Morgenstrahlen der neuaufgegangenen Freiheitssonne erwärmt, entsprossen dem frischen Boden bald Sprösslinge, welche, obwohl dem Samen des Mutterlandes entkeimt, sich doch, in dem geistig gänzlich verschiedenen Boden und Klima, eigenartig entfalteten, und nun, da wir darin Umschau halten, nebst dem jüngeren Nachwuchs einen nicht mehr unbedeutenden Dichterhain bilden, welcher, kaum über das erste Jahrhundert seines Bestehens hinaus, doch schon auch der alten Welt manch' erfrischende Frucht gesandt hat.

So fällt denn der Beginn des amerikanischen Schrifttums in den Anfang dieses Jahrhunderts, in die Zeit, zu welcher in England die „Seeschule“ in der Dichtung überwiegend war, und es ist darum selbstverständlich, dass die ersten amerikanischen Dichter anfingen, vorwiegend in derselben Geistesrichtung sich zu entwickeln und zu schaffen. Doch begann schon bald die Eigenart der Natur, mit der sich ja diese Richtung vorzugsweise beschäftigte, den amerikanischen Dichtern in ihrer ganzen Auffassung etwas Frischeres, Urwüchsigeres zu geben als ihren englischen Zeitgenossen. In diesem Sinne ist besonders William Cullen Bryant mit Wordsworth zu vergleichen, der Dichter der Urnatur des rauhen Neu-England mit dem Alt-Englands, das einem Park ähnlich ist.

Obwohl Henry Richard Dana, welcher am meisten

an die englische Seeschule erinnert, einige Jahre früher das Licht der Welt erblickte als Bryant bezügl. 1787 und 1794, so fing die Schaffensperiode des Letzteren doch ebenso früh an wie die des Ersteren, und er schlug auch früher eine eigene Richtung ein und wird darum auch von seinem Volke als dessen erster bedeutender Dichter angesehen. Besonders schön ist seine Fähigkeit, die Betrachtung von Naturvorgängen, mit menschlichem Fühlen zu verschmelzen. Seine „Thanatopsis" (Todtenschau) in fünffüßigen Jamben (Blankverse) ungereimt, ein Versmaß, das er meisterhaft beherrscht, ist von Strodtmann, Zündt und Anderen gut Deutsch wiedergegeben worden. Als Ausdruck einer zarteren Stimmung bringen wir hier eines seiner Lieder, das wir bisher in deutscher Uebertragung nicht gefunden haben:

Frühlingswehmut.

Wohl strahlt der Maiensonne Licht
Auf Wald und Wiese, Flur und Fluss,
Doch Sie, auf deren Angesicht
Ein Lächeln kam beim Frühlingsgruß,
Ruht nun im Grab,
Im stillen Grab!

Die Blümlein blüh'n, wo sich der Pfad
Hinschlängelt an des Waldes Rand;
Doch Sie, die oft gepflückt sie hat,
Die holde Maid, mit zarter Hand,
Ruht nun im Grab,
Im stillen Grab!

Durch's Waldgehege nah und fern
Erschallt der Vöglein froher Sang;
Doch Sie, der ich gelauscht so gern,
Wenn ihre Stimme hell erklang,
Ruht nun im Grab,
Im stillen Grab!

Drum wenn der Lenz den Wald erfüllt,
Und die Natur sich neu belebt,
Presst's mir das Herz, die Träne quillt,
Denn Sie, die vor dem Sinn mir schwebt,
Ruht tief im Grab,
Im stillen Grab!

Bryant, wie mehrere seiner zeitgenössischen Dichter, war oft öffentlicher Redner bei politischen und anderen Gelegenheiten und erreichte auch wie mehrere der Anderen ein hohes Alter — 84 Jahre. Ihm verdankt Amerika auch eine getreue Uebersetzung Homers in „blancverse".

Henry Wordsworth Longfellow ist in Deutschland wohl fast ebenso bekannt wie in Amerika, wenn auch teilweise in schreckhaft unzulänglichen Uebersetzungen, wie fast alle solche, die „en masse" gemacht werden, gewöhnlich ausfallen. Den Sinn geben sie zwar einigermaßen, aber die schönen Wortbilder, in denen er ein Meister war, wie auch überhaupt der Reiz seiner herrlichen Ausdrucksweise gehen da oft verloren, wenn der Uebersetzer die deutsche Sprache dichterisch nicht beherrscht wie der Urheber die englische. An dieser Stelle wollen wir bemerken, dass folgende Namen unter den deutschen Uebersetzern amerikanischer Dichter von dem obigen Tadel frei sind und dass ihre Uebersetzungen den Vorbildern treuer bleiben als die meisten Anderen: Freiligrath, Strodtmann, Fr. Spielhagen, E. O. Hoff, E. A. Zündt, A. Laun. — Es mag auch noch andere gute geben, deren Namen uns aber augenblicklich nicht beifallen. Da fast jeder gebildete Deutsche mehr oder weniger mit Longfellows Werken bekannt ist, bleibt vielleicht nur noch zu bemerken, dass er unter den amerikanischen Dichtern das weltbürgerliche Element vertritt. Er hat aus allen Quellen geschöpft und seine Dichtungen sind so vielfältig zusammengesetzt wie die amerikanische Nation selbst eine Zusammenschichtung von Teilen fast aller Völkerstämme ist. Seine liebevollste Aufmerksamkeit wandte er jedoch der Dichtung zu, welche die Urbewohner seines Landes poetisch schildert mit all' ihrem Aberglauben und all' ihren Sagen. Neben seinem „Hiawatha" wird wohl auch noch sein kleines Gedicht „Excelsior", das den echten Idealisten zeigt, dem Dichter Unsterblichkeit sichern. Der Kehrreim dieses Liedes ist allmählich das Losungswort der Idealisten aller Völker geworden. Trotz der verschiedenen bekannten, doch im Sinn und Wortlaut vom Urbild mehr oder weniger abweichenden Uebersetzungen, erlauben wir uns, hier eine sinn- und wortgetreuere zu bringen, als wir bisher in irgend einer Sammlung gefunden haben:

„Excelsior."

Die nächt'gen Schatten senkten sich,
Durchs Alpendorf schritt feierlich
Ein Jüngling, der ein Banner trug, —
Trotz Schnee und Eis — mit diesem Spruch:
„Excelsior!"

Die Stirn war ernst, das Auge sprüht'
Wie's Schwert, das man der Scheid' entzieht;
Und wie ein silbern Horn erklang
Der Ruf, der sich der Brust entrang:
„Excelsior!"

Rings in den Hütten kosig glomm
Der Schein des Herdes, traut und fromm;
Die Gletscher ragten geisterhaft. —
Er rief bewegt, doch voller Kraft:
„Excelsior!"

„O meid' den Pass!" ein Senner sprach,
Das Wetter brütet Ungemach!
Wild rast der Gießbach, breit und tief!"
Doch laut die klare Stimme rief:
„Excelsior!"

„O bleib," die Maid sprach, „ruh dein Haupt
Auf dieser Brust, dir sei's erlaubt!"
Ein Tränlein netzt sein lichtblau Aug',
Die Stimme klingt wie Seufzers Hauch:
„Excelsior!"

„Das dürre Holz droht dir Gefahr!
Vor der Lawine dich bewahr'!"
Dies war des Senners „Gute Nacht!"
Von Oben tönt die Stimme sacht:
„Excelsior!"

Im Morgengrau'n, als hoch empor
Der Bernhardiner frommer Chor
Zum Himmel sandte sein Gebet —
Ruft's fernher, wie vom Wind verweht:
„Excelsior!"

Ein Wandrer, schneebedeckt, welch' Fund,
Ward hier dem Bernhardiner Hund!
Fest hält die starre Hand noch dort
Das Banner mit dem fremden Wort:
„Excelsior!"

Da lag im Zwielicht, grau und kalt,
Die schöne, leblose Gestalt
Und hoch vom Himmel, klar und fern,
Fiel eine Stimme, wie ein Stern:
„Excelsior!“

Sehr verdient hat sich Longfellow auch durch vorzügliche Uebersetzungen deutscher Dichtungen ins Englische gemacht, wie auch durch eine vorzügliche Uebertragung von Dantes „Göttlicher Komödie“ ins Englische (in reimlosen Terzinen). Sein tiefes Studium dieses italienischen, wie auch der deutschen Dichter hat einen starken Einfluss auf seine künstlerische Entwickelung ausgeübt und ihn auch darum den deutschen Gemütern so nahe geführt.

John Greanleaf Whittier ist der vierte in dem Quartett der Dichter-Patriarchen Amerikas. So bedeutend sein Ansehen in seinem Vaterlande ist, als Mensch so sehr wie als Dichter, so werden seine Werke doch wohl diesseits des Meeres nie viel Verbreitung finden, hauptsächlich, weil sie eine zu genaue Kenntnis amerikanischer Verhältnisse voraussetzen. In poetischer Erzählung und im Zeitgedicht liegt seine Stärke. Seine Sprache ist wuchtiger, aber nicht so kunstvoll wie die seiner Zeitgenossen. „Maud Miller“ ist sein bekanntestes und auch beliebtestes Gedicht, sehr gut deutsch von E. O. Hopp wiedergegeben. Sollten wir ihn mit einem deutschen Dichter vergleichen, so wäre es Uhland, der ihm jedoch in der schöneren Form überlegen ist.

Zu den älteren noch tätigen Dichtern zählt auch Walt Whitman, doch ist er wohl mehr ein edler, menschenfreundlicher, dichterisch angehauchter Sonderling als ein Dichter. Was er geschrieben hat, ist meistens von poetischem Inhalt, eine Art Rhapsodie, aber Rhythmus, Reim und überhaupt jedwede poetische Form sind ihm fremd. Freiligrath hat manche seiner Schriften poetisch übertragen und diese lesen sich besser in der Uebertragung als im Urgedicht.

Edgar-Allan Poe ist der einzige der bedeutenden amerikanischen Dichter, von den bereits verstorbenen, der nicht ein hohes Alter erreicht hat. Die Anderen sind alle, mit der Weisheit der Jahre gesegnet, die geistigen Führer ihres Volkes geworden. Er allein starb jung (40 Jahre), arm, unglücklich, mit sich und der Welt zerfallen. Ueber sein Leben ist so viel geschrieben worden, dass hier nicht der Platz für eine Skizze desselben ist. Außer seinen kurzen Erzählungen, vielleicht die spannendsten und aufregendsten, die im Schriftenvorrat irgend einer Sprache zu finden sind, hat er nur ein kleines Bändchen Gedichte der Welt hinterlassen, diese gehören jedoch zu den ureigentümlichsten, absonderlichsten und formvollendetsten, die Amerika oder auch England herbeigebracht hat. Zuweilen verleitet ihn seine Freude am Wortklang jedoch bis zum Gekünstelten. Ein Vergnügen gewährt es, seine Gedichte vorzulesen, denn die Worte scheinen schon in ihrem Klange den Sinn anzudeuten und manche seiner Gedichte, gut vorgelesen, klingen wie Musik. Natürlich ist solche Formvollendung schwer zu übersetzen, dennoch haben sich manche deutsche Verskünstler nicht ohne Erfolg damit beschäftigt — sein bekanntestes Gedicht ist „Der Rabe“. Ein besonders in gewissen Kreisen beliebtes Gedicht, die „Verse an seine Schwiegermutter“, geben wir hier in einer Uebersetzung, welche kürzlich bei einem Wettbewerb in Berlin den Preis erhielt:

An Maria Clemm.

Weil tief ich's fühle, dass im Himmel dort
Die Engel, flüsternd, für ihr tief Empfinden
Kein glühend innigeres Liebeswort,
Kein weihevolleres als „Mutter“ finden;
Darum hab' ich den Namen dir gegeben,
Die du mir mehr bist als die mich gebar,
Dir, die vom Tod, in meinem Herzensleben
Den Platz erhielt, der einst „Virginia“ war.
Die eigne Mutter, die ich früh verloren,
War nur die Mutter meiner selbst, doch dir
Verdankte ich das Weib, das ich erkoren,
Drum bist du teurer als die Mutter mir,
So sehr wie jenes, das du mir gegeben,
Mir teurer war als meiner Seele Leben!

Verhältnismäßig jung, im Alter von 53 Jahren starb auch der besonders in Deutschland außerordentlich beliebte amerikanische Dichter, Bayard Taylor, dem die englische Litteratur eine vorzügliche Uebertragung des ersten Teils von Goethes „Faust“ verdankt. Nach langen Reisen durch fast alle bekannten Länder, deren Frucht Reiseschilderungen in Poesie und Prosa sind, weilte er jahrelang in Deutschland, mit besonderer Vorliebe für Thüringen, wo mehrere seiner besten poetischen Arbeiten reiften. Hier entstand auch seine Lieblingsdichtung „Lars“, ein Idyll Norwegens, das kürzlich in vorzüglicher deutscher Uebersetzung von Margarethe Jacobi im Verlage von Robert Lutz, Stuttgart, erschienen ist. In vielleicht noch höherem Grade als Longfellow war Taylor der Pionier deutscher Bildung unter den Anglo-Amerikanern, und als solchem wurde ihm auch der Gesandtschaftsposten seines Landes in Berlin gegeben, wo er, leider zu früh, inmitten seiner bedeutendsten Tätigkeit starb.

Richard Henry Stoddard ist jetzt noch im dreiundsechzigsten Lebensjahre in reger Tätigkeit. Ihm gelingen kleine, bald zarte, bald leidenschaftliche Lieder am besten. Sein Romanze „Leonatus“ von Friedrich Spielhagen etwas frei, aber doch sehr schön ins Deutsche übertragen, gilt für seine beste Dichtung und wohl mit Recht. Eine sehr anmutsvolle Uebersetzung eines seiner Lieder, das ihn in seiner kecksten Laune zeigt, fanden wir in einer deutsch-amerikanischen Zeitschrift, leider ohne Angabe des Namens:

Liebe.

Für Herzen, die sich lieben, giebt
Es Sünde nicht und Schuld;
Des niedern Staubes Macht zerstiebt
Vor ihrer Liebe Huld.

Sie sind Gesetz, sich selber nur,
Fremd jeder andern Pflicht,
Das Wahngesetz der Erdenflur
Bezwingt, erschreckt sie nicht.

Drum sagt mir nimmer: Liebe beugt
Sich eitler Mächte Wort —
Denn jeden Fehl des Liebsten scheucht
Der Liebe Lächeln fort! —

Als Verbindungsglied zwischen den bereits genannten ältesten und älteren Dichtern und dem neuen, jetzt hauptsächlich noch tätigen Geschlecht solcher, die teils Prosa, teils Gedichte schreiben, steht der greise (geb. 1809) Oliver Wendell Holmes da, unter den lebenden der älteste amerikanische Humorist. In seinen Prosaschriften philosophiert er als „Ego“ gemütlich über alles Mögliche und auch fast Unmögliche in einer Weise dahin, die den deutschen Leser im Allgemeinen wohl kalt lassen würde, wenn nicht dann und wann ein niedliches Gedicht, bald heiterer, bald ernster Art, ihm den Dichter von seiner besseren, gemütvollen Seite zeigte. Wir bringen hier eins der Letzteren verdeutscht.

Der Bildhauer.

Ein Bildhauer nahm einst den Meißel zur Hand,
Einem Marmorblock Formen zu geben,
Und während er sinnend noch neben ihm stand,
Sah ein Traumbild vorüber er schweben,
Wie ein Engel schön. — Mit Hammer und Stahl,
In sicher gemessenen Schlägen,
Gelang es dem Jüngling, dies Ideal
In den formlosen Marmor zu prägen.

Bildner des Daseins sind wir ja auch;
Wie der Marmor erscheint uns das Leben,
Formlos, bis durch der Gottheit Hauch
Unsrem Geiste ein Vorbild gegeben;
Dann, Willen als Hammer und Wahrheit als Stahl
Lasst fest ins Gemüt es uns prägen,
So schaffen wir uns ein Ideal,
Das uns leitet auf all' uns'ren Wegen! —

Ralph Waldo Emerson, schon vor fünf Jahren dahingeschieden, dürfte, trotz eines von ihm herrührenden Bändchens Gedichte — oder wohl mehr metrischer Besprechungen sittlicher Fragen — wohl kaum unter die Dichter gezählt werden, wenn nicht ein wahrhaft dichterischer Geist seine fast unvergleichlich vorzüglichen Versuche und philosophischen Abhandlungen belebte. Er hat in hohem Grade den Geist der deutschen Metaphysiker dem besten amerikanischen Denken einverleibt, und gilt noch heute für den tiefsten Denker seines Volkes. Von ihm sagte Longfellow einst: „er ist der einzige amerikanische Schriftsteller dieses Jahrhunderts, dessen niedergeschriebene Gedanken ein Jahrtausend überleben werden, denn sein Geist ist seinem Zeitalter Jahrhunderte voraus!“ —

James Russel Lowell, gemeinschaftlich mit Holmes der Gründer der bedeutendsten amerikanischen Monatsschrift, des „Atlantic Monthly“, Boston, verdankt seine Volkstümlichkeit hauptsächlich den „Biglow Papers“, satirischen Gedichten im Yankee-Sprachmischmasch hauptsächlich gegen Sklaverei und Missbräuche während des Krieges mit Mexiko gerichtet.

Die älteren Prosa-Erzähler Irving und Cooper wie auch Harriet Beecher-Stowe durch ihr Erstlingswerk „Onkel Toms Hütte“, sind in vorzüglichen deutschen Uebersetzungen genügend bekannt. Doch Nathaniel Hawthorne, vor dessen Blick das tiefste Innere der menschlischen Seele mit den allerverborgensten Winkeln des Fühlens und Denkens fast bis zu einem übernatürlichen Grade, wie ein offenes Buch daliegt, ist leider den deutschen Lesern meistens unbekannt. Das liegt teilweise daran, dass seiner Zeit die in allzugroßer Eile gemachten* deutschen Uebertragungen grundschlecht waren, teils, dass die meisten seiner Erzählungen und Romane auf amerikanischem Boden und unter dem Puritanertum sich abspielen. Einer jedoch macht hiervon eine Ausnahme: „Marble Faun“, in England unter dem Namen „Transformations“ wiedergedruckt. In diesem Roman ist das Künstlerleben in Rom wunderbar geschildert. Die besten Eigenschaften eines Richard Voss und Paul Heyse vereint, würden eine annähernde Idee der Schreibweise Nathaniel Hawthornes geben.

(Schluss folgt.



Wssewolod Garschin.

Abermals erlitt die russische Litteratur einen herben Verlust — Wssewolod Michailowitsch Garschin, einer der begabtesten unter den jüngeren Schriftstellern, starb kürzlich im Alter von 33 Jahren eines unerwarteten, qualvollen Todes.

Garschin wurde am 14. Februar 1855 auf einem Gute im Kreise Bachmut des Jekaterinoslawschen Regierungsbezirks geboren. Seinen Unterricht erhielt er in einem Petersburger Gymnasium. Als er die letzte Klasse erreicht hatte, wurde er geisteskrank, genas jedoch schon nach einigen Monaten. Man behauptete, die Krankheit sei auf eine ererbte Anlage zurückzuführen. Im Jahre 1874 wurde Garschin Student des Berg-Instituts; als aber der letzte russisch-türkische Krieg ausbrach, trat er als Freiwilliger in ein Infanterie-Regiment und beteiligte sich an dem Feldzuge. In der Schlacht bei Ajaslar, am 23. August, wurde ihm ein Bein durchschossen, und man brachte ihn nach Charkow zu seinen Verwandten. Der amtliche Bericht erwähnte, dass der Freiwillige Wssewolod Garschin durch persönliche Tapferkeit seine Kampfgenossen begeistert und zum Erfolge des Tages beigetragen habe. Garschin wurde zum Offizier befördert, verließ jedoch den Dienst und nahm Ende 1878 seinen Abschied. In Charkow schrieb er die Erzählung „Vier Tage“, welche sofort bei ihrem Erscheinen in den „Vaterländischen Annalen“ die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog. Man erkannte, dass sich hier eine außergewöhnliche Kunstbegabung offenbart habe, und die gehegten Erwartungen wurden von den späteren Geisteserzeugnissen Garschins vollauf bestätigt. Jede seiner neuen Erzählungen vermehrte den Ruhm des Dichters und die ihm von allen Seiten entgegengebrachten Ge-

fühle bezeugten, dass er Derjenige sei, auf den man die größten Hoffnungen setze.

Nachdem Garschin sich gänzlich der Litteratur zu widmen entschlossen hatte, suchte er sich durch die Vervollständigung seiner Kenntnisse dazu vorzubereiten und widmete sich sprachwissenschaftlichen Studien an der Petersburger Hochschule. Während dieser Zeit* schrieb er auch die meisten von seinen Erzählungen. Aber schon im Herbst des Jahres 1879 verfiel er in einen Zustand krankhaften Trübsinns, welcher im folgenden Jahre dauernd ward und ihn nötigte, Zuflucht in einer Irren-Heilanstalt zu suchen. Erst gegen Ende des Jahres 1880 gelangte er wieder in den Besitz seiner Geisteskräfte, konnte sich aber auch später noch längere Zeit hindurch nicht von einer gewissen, unfreiwillig-trüben Gemütsstimmung und einem Zustand der Beklemmung befreien, bis er sich endlich während eines anderthalbjährigen Aufenthalts im südlichen Russland gänzlich erholte.

Im Mai 1882 kehrte Garschin nach Petersburg zurück, um seine schriftstellerischen Arbeiten wieder aufzunehmen. Jetzt erschien das erste Bändchen seiner Erzählungen; den Sommer verbrachte er auf dem Gute J. S. Turgenjews, Spasskoje-Lutowinowo, wo er die „Aufzeichnungen des Gemeinen Iwanow“ schrieb. Am 23. Februar 1883 heiratete Garschin Fräulein Solotow, eine Studentin der Medizin, welche, nachdem sie ihre Studien beendet, sich der ärztlichen Tätigkeit widmete. Garschin erhielt nun die Stelle eines Sekretärs des Allgemeinen Eisenbahnverbandes, die er fast fünf Jahre hindurch bekleidete und erst kurze Zeit vor seinem Tode aufgab. Er hatte nun ein sorgenfreies Leben, das ihn in den Stand setzte, seine schriftstellerische Tätigkeit con amore fortzusetzen. Im Jahre 1883 schrieb er „Die rote Blume“, in der er Erinnerungen aus dem Irrenhause verwertete, und „Die Bären“; 1885 die Novelle „Nadeshda Nikolajewna“, deren Heldin er bereits früher die Erzählung „Eine Episode“ gewidmet hatte; 1886 schrieb er die „Sage vom hoffärtigen Aggej“ und 1887 die Erzählung „Das Signal“. Seine schriftstellerische Tätigkeit wurde jedoch fortwährend durch wiederkehrende Anfälle von Trübsinn unterbrochen. Diese Krankheitserscheinungen traten gewöhnlich während der Sommermonate auf und erst im Spätherbst war er dann imstande, sich wieder in der Gesellschaft zu zeigen, wo er als der frühere geliebte und wohlfällige Kamerad erschien. Sein letzter Anfall von Tiefsinnigkeit dauerte bis kurz vor seinem Tode. Als er anfing, sich wohler zu fühlen, fasste er den Entschluss, sofort nach dem Kaukasus zu reisen, in Kisslowodsk eine Badekur zu gebrauchen und sich dort vollständig zu erholen. Die Reise verzögerte sich jedoch, und am 31. März zwischen 8—9 Uhr morgens trat er unbemerkt aus seiner im vierten Stockwerk befindlichen Wohnung, begab sich bis zum zweiten Flur hinab und stürzte sich von hier aus über das Treppengeländer hinunter, wobei er sich ein Bein brach. Anfangs schien sein Zustand nicht besonders bedenklich; er war bei vollem Bewusstsein und wurde noch am gleichen Tage in eine Heilanstalt geschafft. Dort verlor er jedoch schon am nächsten Morgen das Bewusstsein, welches auch bis zu seinem Tode, der am 5. April um 4 Uhr morgens erfolgte, nicht wiederkehrte.

Während der Zeiten, in denen Garschin sich im Zustande des Trübsinns befand, hielt er sich für gänzlich ohne Können und sein Leben für ein verfehltes. Diese Zeitabschnitte eines selbstquälerischen Gemütszustandes wurden immer länger und auch sein körperliches Befinden wurde stark davon in Mitleidenschaft gezogen: er magerte zusehends ab und wurde so schwach, dass er lange Zeit das Bett hüten musste. Auch wenn er sich anscheinend gesund fühlte, übte diese fürchterliche Krankheit einen unheilvollen Einfluss auf das Gemüt des Dichters aus; er war in beständiger Angst vor einer Wiederkehr seines Leidens und dieser Gedanke verbitterte sein ganzes Dasein. Er äußerte häufig, dass er diesem peinvollen Geisteszustande das fürchterlichste körperliche Leiden vorziehen würde und der Gedanke an seine unheilbare Krankheit raubte ihm häufig jede Energie und Schaffenslust. Seit zwei Jahren war Garschin mit einer größeren Arbeit, einer historischen Novelle aus der Zeit Peters I. beschäftigt; auf das Studium dieser Geschichtszeit hatte er bereits viel Zeit und Mühe verwandt, der Plan war vollständig ausgearbeitet, die Charaktere der handelnden Personen waren vorgezeichnet — sein Leiden vernichtete dies alles bis auf die letzte Spur; sein Erinnerungsvermögen erlöschte, sein Interesse an dem begonnenen Werk erlahmte und sein plötzlicher Tod erlöste ihn endlich von der peinlichen Pflicht, das mit so großen Hoffnungen begonnene Werk zu Ende zu führen.

Garschins Tod ist nicht nur ein schwerer Verlust für das russische Schrifttum, noch weit schwerer ist er für seine zahlreichen Freunde; denn auch als Mensch war Garschin eine im höchsten Grade wohlfällige Erscheinung. Im Freundeskreise war er geradezu bezaubernd; eine zarte, frauenhafte Natur von unendlicher Güte, deren rücksichtsvolles Wesen, deren mitleidsvolle Seele an allen Freuden und Leiden seiner Mitmenschen innigen Anteil nahm. Seine Güte und sein gänzlicher Mangel an Selbstsucht mussten einen Jeden für ihn einnehmen. Garschin war ein eifriger Freund der Litteratur, deren Erfolge und Missgeschicke er ebenso lebhaft empfand, wie seine eigenen. Jedes neu auftauchende Talent bewillkommnete er mit aufrichtiger Freude, mit wahrer Bruderliebe; von Neid und Missgunst war in ihm keine Spur vorhanden. Jeder Erfolg eines jungen Anfängers freute ihn, als ob es sich um seinen eigenen Erfolg handele. Auf solche liebevolle Weise verkehrte Garschin aber nicht nur mit seinen Genossen

von der Feder, seine Liebenswürdigkeit erstreckte sich ausnahmslos auf alle Menschen, namentlich auch auf Künstler, mit denen er häufig in Berührung kam, und Alle liebten ihn. In unserem zeitgenössischen Gesellschaftsleben, wo Eigennutz und Selbstsucht eine so hervorragende Rolle spielen, ist eine Natur wie die des Dichters Garschin geradezu eine Glanzerscheinung; denn nur selten findet man heutzutage eine Persönlichkeit, die so frei von Selbstischkeit ist, wie Garschin es war. Er hatte sich stets die beste Eigenschaft der Jugend, einen gesunden Idealismus, zu bewahren gewusst, obschon er einen scharfen Blick für die Fehler und Mängel seiner Mitmenschen besaß. Garschin gehörte zu Denjenigen, die zwar das Böse hassen, die in ihrer Herzensgüte aber auch im bösen Menschen noch gute Seiten zu entdecken vermögen und die selbst für schlechte Handlungen noch Entschuldigungsgründe finden. Er war in dieser Beziehung ein echter Nachfolger seines großen Vorbildes Dostojewskij. Seine Herzensgüte hinderte ihn jedoch nicht, das Böse eifrig zu bekämpfen; nur übertrug er seinen Hass nie auf die Menschen, welche nach seiner Meinung der Sünde unfreiwillig fröhnen und die man daher auch nicht dafür verantwortlich machen darf. Garschin war eine wahrhaft christliche Natur voller Duldung; er hasste das Böse, aber liebte die Menschen. In dieser Eigenheit seines Wesens liegt der Zauber, den seine Persönlichkeit ausübte und die Ursache seiner allgemeinen Beliebtheit.

Im vorigen Jahre erschienen einige von Garschins Erzählungen in deutscher Uebersetzung unter dem Titel: „Pessimistische Erzählungen“, obschon der Verfasser selbst sie nicht mit diesem Beiwort bezeichnet hatte. Wer aber diese Erzählungen liest, kommt unwillkürlich zu der Ueberzeugung, dass des Verfassers Weltanschauung eine durchaus weltverachtende gewesen sein muss. Unter anderen Staats- und Gesellschafts-Verhältnissen hätte Garschins Richtung sich wohl noch schärfer ausgesprochen, aber auch jetzt unterliegt es keinem Zweifel, dass die Zustände und Leiden seines Volkes ihm tief zu Herzen gingen und dass der Grundzug aller seiner Erzählungen die Bekämpfung der Sünden und Laster seines Volkstums, seines Landes und seines Zeitalters war. Jetzt wissen wir auch, weshalb es ihm nicht vergönnt war, sich, gleich seinen Vorgängern und Vorbildern, Turgenjew, Dostojewskij und L. Tolstoj, zu größeren und vollendeteren Kunstwerken hindurchzuarbeiten, es fehlte ihm nicht an Kunstbegabung dazu, sondern an leiblicher und geistiger Gesundheit. Obwohl Garschin nur zwei kleine Bändchen veröffentlichte, die wenige Tage vor seinem Tode in neuer Auflage erschienen, wird sein Name dennoch einen Ehrenplatz in der Geschichte der russischen Litteratur einnehmen und wenn Russland seine besten Männer nennt, wird auch des unglücklichen, liebenden und geliebten Garschins Name nicht unerwähnt bleiben.

Russlands große Dichter sind die wahren Vertreter einer menschheits-würdigen Weltanschauung, einer Weltanschauung, welche wir bei ihren Gegnern, die jetzt in Russland das große Wort führen, so schmerzlich vermissen. Jenen Dichtern und Menschenfreunden können wir mit vollem Rechte auch Wssewolod Garschin beizählen, dessen martervolles Leben ausschließlich der Nächstenliebe gewidmet war. Und wenn uns zuweilen Zweifel aufsteigen, ob denn wirklich bei einem Volke, in welchem seit Jahrzehnten Hass und Feindschaft gegen uns gepredigt wird, noch eine Umkehr zu vernünftigen Menschheits-Anschauungen zu erwarten sei, dann tröstet uns der Gedanke, dass ein Volk, welches Männer wie Turgenjew, Dostojewskij, Leo Tolstoj und Garschin erzeugte, trotz Staatsverderbnis und Zwingherrschertum einer helleren Zukunft entgegengehen muss. Vergegenwärtigt man sich, was das russische Volk in seiner tausendjährigen Geschichte erduldet und überwunden hat, dann darf man nicht daran verzweifeln, dass ein solches Volk auch die gegenwärtige Zeit des Rückwärtsregierens noch glücklich überstehen wird.

München. Wilhelm Henckel.



Rückerts Stellung zur Weltlitteratur.

(Schluss.)

Schon oben war von dem persischen Ghasel als einer glücklichen Bereicherung unserer poetischen Formen, die wir Rückert verdanken, die Rede. Sie ist deshalb eine so glückliche Form, weil sie, ähnlich wie die altdeutsche Priamel, sehr geschickt ist, Gedanken, die nur losen Zusammenhang untereinander haben, durch den gemeinsamen, stets an den paaren Stellen wiederkehrenden Reim „aneinander zu reihen“. Auch ist das ein den Persern sehr geläufiger Ausdruck für diese Dichtungsform, indem der Reim mit einem Faden, die Gedanken mit daran zu reihenden Perlen verglichen werden. Daher auch die häufige Wiederkehr dieses Bildes bei Rückert.

Jetzt streu' ich Perlen aus und Niemand achtet drauf,
Einst streu' ich keine mehr, dann lest ihr diese auf.

Man vergleiche auch die Makame vom „Perlensticker“ und die kleinen Gedichte unter dem Titel „Angereihte Perlen“. Besondere Formen des Ghasels, die Rückert mit gleicher Meisterschaft gehandhabt hat, sind die „Vierzeilen“ (Rubiat), die, wie eben der Name besagt, nur vier Zeilen haben, deren erste, zweite und vierte den gleichen Reim aufweisen, während die dritte reimlos ist, und die Kasside, die ein bestimmtes Maß von Versen nicht überschreiten darf, und in deren letzten vier Versen der Dichter seinen Namen, den wirklichen oder den angenommenen Dichternamen nennt. Dieser letztere war

in seiner Jugend bekanntlich Freimund Raimar. Also ist Folgende eine echte Kasside:

Führung.
(Geschrieben im vierzigsten Lebensjahre.)

Dich, Israel, hat in der Wüste Jehovah wunderbar geführt,
Er hat dich zum Verheißungslande durch Irren vierzig Jahr' geführt.
Er hat dich wollen altern lassen, damit verjüngt du ziehest ein;
Er hat, da unterwegs du starbest, dich heim als neue Schaar geführt.
Er hat dich wollen dursten lassen, um dir den Quell aus Felsgestein
Zu schlagen; er hat Tags im Donner, dich Nachts in Blitzen klar geführt.
Er hat dich lassen irre gehn, damit du kämst ans rechte Ziel;
Er hat dich langsam, seltsam, aber er hat dich immerdar geführt.
Und als du zum verheißnen Lande nun hingelangt warst, riefest du:
Er hat mich wunderbar geleitet, doch mich zurecht fürwahr geführt.
So rufet Freimund, den durch Wüsten der Herr im Donner und im Blitz,
Durch Läut'rungsfeuer hin zum Lichte, zum Liebeshochaltar geführt;
So rufet Freimund auch am Ziele, wo sich die Irren aufgelöst:
Er hat fürwahr mich recht geleitet, er hat mich wunderbar geführt.

Das erste Reimpaar ist der „Satz", die übrigen Verspaare mit dem immer wiederkehrenden Reim des Satzes sind die Tonveränderungen, der Schluss macht die Nutzanwendung auf den Dichter. Man könnte ein Buch schreiben über die Vortrefflichkeit dieser Form und über die Meisterschaft, mit der Rückert sie in diesem herrlichen Gedichte angewandt hat. Und nicht allein in diesem; er hat noch viele andere von derselben Vortrefflichkeit gedichtet.

Diese Form der Dichtung hat Rückert zuerst angewandt in seiner Uebertragung des Dschelâleddin Rûmî, jenes großen persischen Mystikers, dessen Mesnewi das Gebet- und Gesang-Buch der Derwische ist. Eben dieses Mesnewi übersetzte Rückert zunächst für Cottas Damentaschenbuch von 1821 mit den einleitenden Vierzeilen:

Die Form des Ghasels.

Die neue Form, die ich zuerst in deinen Garten pflanze,
O Deutschland, wird nicht übel steh'n in deinem reichen Kranze.
Nach meinem Vorgang mag sich nun mit Glück versuchen Mancher
So gut im persischen Ghasel, wie sonst in wälscher Stanze,

(denn die Stanze hat mit dem Ghasel die Aehnlichkeit, dass derselbe Reim wenigstens dreimal wiederkehrt, und ein Reimpaar die Strophe abschließt, wie es im Ghasel sie einleitet), und es kränkte ihn, als man später das Erstrecht dieser Strophenform Platen zuschreiben wollte, dessen Ghaselen unverdienter Weise, so schön sie sind, mehr Bewunderer fanden als die Rückertschen. Obgleich nun der ganze Divan (Gedichtsammlung) des Hafis in dieser Strophenform gedichtet ist, so verwandte doch Rückert in seiner Nachahmung des Hafis in den „Oestlichen Rosen" (Leipzig, Brockhaus, 1822) meist andere Formen, besonders kräftige deutsche, nicht persische, Vierzeilen, die mir aus meiner Jugend noch jetzt in den Ohren schwirren, besonders:

O sei in keinem Augenblick,
Mein Herz, von Rausch und Liebe leer!
O wirf die Welt dir vom Genick
Und deine Ichheit wirf ins Meer!
— — — — — — — — — —
Ein Götzendiener bist du zwar,
Doch, Hafis, dienst auch du dem Herrn;
Denn wer berauscht von Liebe war,
Wie wär' vom Quell der Lieb' er fern?

Es ist eine eigentümliche Ironie des Schicksals, welches auch Verdienste bisweilen nach Willkür austeilt, dass die bodenlos schlechte Uebersetzung des Hafis von dem gelehrten Wiener Orientalisten Joseph von Hammer sich das Verdienst erworben hat, die zwei größten Dichter des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, Goethe und Rückert, auf den großen persischen Lyriker Hafis hingewiesen und Nachahmungen desselben („Westöstlicher Divan" und „Oestliche Rosen") bei ihnen hervorgerufen zu haben.*) Zwar haben auch einige Gedichte des Hafis mystischen Sinn, wehalb er die „mystische Zunge" genannt wurde; vergleiche Goethe ed. Hempel IV, S. 38 und das von Hafis angeregte „Selige Sehnsucht" (Buch des Sängers Nr. 18), woraus sich Rückert in seinem „Poetischen Tagebuch" noch 1853 die Strophen abschrieb S. 126):

In excelsis (Rückertsche Ueberschrift).

Sagt es Niemand, nur den Weisen,
Weil die Torheit gleich verhöhnet:
Das Lebend'ge will ich preisen,
Das nach Flammentod sich sehnet.

Und so lang du das nicht hast,
Dieses Stirb und Werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

Aber die meisten seiner Lieder singen von Wein und irdischer Liebe, ja sogar Knabenliebe, ohne natürlich an deren Ausschweifungen zu denken. Erst einem reichbegabten, aber bodenlos verlumpten deutschen Dichter, dessen Namen ich hier nicht nennen mag, um ihn nicht in die ehrenvolle Gesellschaft von Hafis, Goethe, Rückert und Platen zu bringen, war es vorbehalten, in seinem Angriff auf Platen, trotz seiner ab und zu einmal sich

*) Damit aber v. Hammer den Nicht-Orientalisten nicht in einem gar zu schlimmen Lichte erscheine, muss gesagt werden, dass v. Hammer allerdings sehr häufig schluderte, aber, wenn er mit Liebe arbeitete, auch Gediegenes schuf. Seine „Geschichte der schönen Redekünste Persiens" ist ein gediegenes Werk und war für Rückert eine unerschöpfliche Fundgrube, über welche mein litterarischer Freund, Pfarrer C. Putz in Gundelsheim bei Gunzenhausen in Bayern eine besondere Arbeit zu veröffentlichen gedenkt. Hammer's „Schirin" ist eine schöne Leistung, die an Rückerts Dichtungen erinnert. Es ist wiederum ein eigenes Schicksal, dass gerade die volkstümlichste Dichtung Rückerts, die „Parabel von dem Manne im Syrerland" fast ganz aus einer Hammer'schen Übersetzung geflossen ist.

ängstigenden Lotosblume, eine solche Unkenntnis abendländischer Dichtung zu zeigen oder zu erheucheln, dass er glaubte, Platen wegen einiger Nachahmungen dieser Schenkenlieder des Hafis (vergl. das Schenkenbuch in Goethes „Divan") einen Schandfleck anheften zu können. Auch über das Verbot des Weines setzte sich Hafis, wie überhaupt die Perser, trotz ihrer Rechtgläubigkeit, hinweg: der Teig seines Leibes, behauptete er, sei nun einmal am Schöpfungstage mit Wein angeknetet worden. Es ist nun einerseits das nicht geringe Verdienst Goethes, das nur ein so großer Dichter wie er sich erwerben konnte, durch das Mittel der schlechten von Hammerschen Uebersetzung die Größe des persischen Dichters durchschaut und in seiner Nachahmung glücklich getroffen zu haben. Aber Hammer konnte keine Ghaselen bilden, nahm sich wenigstens in seiner fieberhaften Uebersetzer-Tätigkeit nicht die Zeit dazu, und so konnte Goethe, dem das Urgedicht nicht erreichbar war, ihm auch keine nachdichten. Dieses Verdienst blieb Rückert vorbehalten, der bei seiner Rückkunft aus Rom den mündlichen Unterricht Hammers genoss und durch ihn erst in das Studium der abendländischen Sprachen eingeweiht wurde, deren Professor er später in Erlangen und Berlin wurde. Leider wissen wir von diesem so äußerst wichtigen Aufenthalte Rückerts in Wien und von seinem Unterrichte bei Hammer so gut wie nichts. Aber von da an erst beginnt der große Zug in der Rückertschen Poesie, der ihn in dem stillen Landaufenthalt zu Neusess zum Mitbürger aller Völker macht und ihm ein Ohr verleiht für alle ihre Leiden und Freuden. Was für Uhlands „Merlin" der Wald ist, der

— in nächt'ger Stunde
Hat um sein Ohr gerauscht,
Dass es in seinem Grunde
Den Geist der Welt erlauscht,

das ist für Rückert seine Bücherei auf dem Goldberg, die er sich zum Teil durch Abschreiben herstellen musste. Nur aus Einer Sprache hat er nicht nach dem Urgedicht übersetzt, weil er sie nicht gelernt hat, er musste aus Mohls lateinischen Uebersetzungen die dichterischen Schönheiten und Feinheiten des Schi-King, der chinesischen Hamâsa erraten. Dabei mag er denn im Einzelnen fehlgegriffen haben, im Ganzen hat er auch hier jedenfalls das Richtige getroffen.

Aber was wäre alle Meisterschaft in der Form, wenn der Geist, der belebende, fehlt! „Der Buchstabe tödtet, aber der Geist macht lebendig." Seine Weltanschauung erweiterte sich, je mehr Sprachen er hinzulernte; er ward nicht mit jeder Sprache ein Anderer, wohl aber mit jeder ein Vollkommenerer. Diese tausend Stimmen des Weltverkehrs erklangen in seinem Geistesohre nicht wirr durcheinander, sondern in volltönendem Einklang. In dieser Hinsicht könnte man wohl auf ihn selbst anwenden, was er an dem Schöpfer Himmels und der Erde preist:

Geist der Liebe, Weltenseele, Vaterohr, das keine
Stimme überhöret der dich lobenden Gemeine!
— — — — — — — — — — — — — — —
O Natur, mit deinem Hauche läutere die Seele,
Dass sie widerhalle rein dein Glockenspiel, das reine!
Gieb, dass in dem großen Einklang deiner Stimmen jedes
Menschenherz harmonisch schmelze, ob es jauchz', ob weine!
Weltenohr! vor dem gesungen vom Beginn der Zeiten,
Die Jahrhunderte herab, viel Dichter im Vereine:
Ihrer Saiten Widerspruch ist vor dir ausgeglichen;
Ihre hunderttausend Stimmen hörest du als eine.
Lass in deinem Abendwinde Rosen säuseln über
Eines jeden, der dir sang, nun schlummernde Gebeine!
Lass den freien Dichtermund hier deinem Lobe dienen,
Bis in Engelzungen dort sich freier mischet seine!

Mit solchen Kenntnissen und mit einer solchen Liebe für alle Völker, deren Gebete in tausend Sprachen täglich zum Himmel emporsteigen, zu dem Wesen, das sie alle nicht kennen und darum verschieden benennen und verehren, das aber sie alle kennt und mit gleicher Liebe hegt und leitet, konnte er freilich nicht gut ein katholischer Christ sein, der auf die „allein seligmachende Kirche", noch aber auch ein Altlutheraner, der auf das „unbefleckte" Augsburger Bekenntnis schwört: seine dichterische Weltanschauung war die pantheistische, in seinem häuslichen Leben, in der Kindlichkeit und Tiefe seines Gemütes war er ein guter, deutscher, protestantischer Christ. Jene Kindlichkeit des Gemüts, die so rührend ist bei einem Weltdichter und Weltsprachgelehrten wie Rückert, hat ihn auch bis in das höchste Alter nicht verlassen. Wie rührend kindlich klingt sein letztes Lied, zwei Tage vor seinem Tode, den 29. Januar 1866, gedichtet:

Verwelkte Blume,
Menschenkind,
Man senkt gelind
Dich in die Erde
Hinunter.
Dann wird ob dir
Der Rasen grün,
Und Blumen blüh'n,
Und du blühst
Mitten drunter.

Den jüngeren Dichtern aber, wenn sie durch Sprachbemühungen sich dazu befähigt haben, hat er ein leuchtendes Ziel vorgesteckt, soweit es nicht durch die Geisteskraft und Tätigkeit des einzigen Rückert schon hat erreicht werden können, ein Ziel, an welchem nur dem deutschen Volke die Palme winkt:

Darum nur munter vorwärts, auszubeuten
Den tiefen Schacht, den nicht erwühlt ein Scherz,
Das fremde Leben deinem Volk zu deuten,
Das ohne dich ihm bliebe taubes Erz!
Wenn erst der Menschheit Glieder, die zerstreuten,
Gesammelt sind ans europä'sche Herz,
Wird sein ein neues Paradies gewonnen,
So gut es blüh'n kann unterm Strahl der Sonnen.

* * *

Hier könnte ich schließen, wenn ich nicht die mir von der verehrten Leitung dieses Blattes gebotene Gelegenheit benutzen müsste, auf zwei Neuigkeiten hinzuweisen, die auf den gefeierten Gegenstand meines Aufsatzes Bezug haben. Die eine ist das schon erwähnte „Poetische Tage-

buch" (Frankfurt a. M., Sauerländer, 1888), durch dessen Herausgabe sich Fräulein Marie Rückert ein neues bedeutendes Verdienst um die Werke ihres Vaters erworben hat. Nur wenige Lieder von dem darin aufgespeicherten Schatze waren schon früher durch Dr. C. Beyers „Nachgelassene Gedichte" und durch meine „Rückert-Studien" bekannt geworden. Uebrigens muss neben der Herausgeberin auch noch ein Herausgeber tätig gewesen sein, wie sich aus der Bemerkung S. 262 ergiebt, und dieser hätte wohl wegbleiben können, da das Zusammenarbeiten mit ihm der Arbeit selbst nicht förderlich gewesen zu sein scheint. Gerade von dem auf dieser Seite mitgeteilten Gedicht, welches zuerst in Dr. C. Beyers „Neuen Gedichten Rückerts" veröffentlicht wurde (S. 20), habe ich eine Abschrift, die ich bei dieser Gelegenheit veröffentlichen möchte. Zunächst ist zu erinnern, dass die vier ersten Zeilen dem „Liebesfrühling" entlehnt sind)*, wie auch der „Herausgeber" anmerkt. Hier aber lauten, wie in meiner Abschrift des Gedichtes, die vier ersten Verse:

Von Cyanen lass den linden
Kranz dir winden!
Von Cyanen lass den rechten
Kranz dir flechten!

Dann fährt meine Abschrift fort:

Nimm von mir den aufgesetzten
Kranz den letzten!

Diese beiden Verse fehlen bei Dr. Beyer und im Tagebuch. Dass sie von Rückert sind und nicht etwa vom „Herausgeber", darauf möchte ich schwören. Warum fehlen sie? Hat Rückert sie ausgestrichen? Oder der „Herausgeber?" Das wollten wir uns doch sehr verbeten haben, eher hätten wir uns das von Fräulein Rückert gefallen lassen. Soll uns etwa folgende „Anmerkung des Herausgebers" entschädigen — doch ich unterdrücke weitere Bemerkungen, weil vielleicht weibliches Zartgefühl durch diese Zänkerei beleidigt werden könnte. Es wird Aufgabe der künftigen Rückert-Forschung sein — und warum sollte es nicht auch einmal eine Rückert-Forschung geben, wie es schon eine Goethe-Forschung giebt? Mag man über ihre Leistungen spotten, so viel man will, sie muss bestehen, um Schaden zu verhüten — die Gedichte noch einmal mit den in guten Händen befindlichen Urschriften zu vergleichen.**) Dies wird eine mühelose Arbeit sein im Vergleich zu der höchst mühevollen, der sich die Herausgeberin bei dieser Veröffentlichung unterziehen musste, und wofür wir ihr nicht genug danken können. Denn sie hat uns einen wahren, reichhaltigen Schatz echtester Poesie erschlossen. Wir würden noch erstaunter, noch dankbarer sein, wären wir nicht durch frühere Veröffentlichungen aus Rückerts Nachlass, ich meine die „Kindertotenlieder" und die „Lieder und Sprüche", schon an das Vortreffliche gewöhnt worden. Hier sei, weil ich nicht mehr Raum in Anspruch nehmen darf, nur noch folgendes Gedicht angeführt, welches unsers Rückerts Doppelleben in Natur und Büchern trefflich veranschaulicht (S. 32):

Griechische Bücher und deutsche, lateinische, slawische, welsche,
Persische samt Sanskrit, Türkisch, Arabisches auch:
Also bunt ist besetzt mein Tisch, doch keins der Gerichte
Mundet mir heute, da Lenz draußen die Tafel gedeckt.
Lass, so flüstert ein Zefir, die Winterkost und den Winter-
Trost und den Winterfrost! Bade mit Blumen im Tau!
Trinke den Nektarsaft aus blühenden Kelchen mit Bienen!
Und Ambrosia sei dir der Erinnerung Kuss!

Und mit dieser Veröffentlichung ist der Rückertsche Nachlass noch nicht einmal erschöpft; noch andere sind in Aussicht genommen, und es wäre mehr als Undank der Leserwelt, wenn sie nicht durch zahlreichen Ankauf dieser sauber und fein ausgestatteten, auch zu Festgeschenken geeigneten Ausgabe dem Verleger zu ferneren Veröffentlichungen Mut machen wollte.

Eine zweite Gabe, freilich nicht zur Rückert-Litteratur, aber zu Rückerts Gedächtnis ist das treffliche Bild Rückerts von der kunstfertigen Hand der Schwester von Rückerts Schwiegertochter, Fräulein Bertha Froriep in Weimar. Auf meine Bitte hat mir diese talentvolle Malerin darüber folgende Auskunft gegeben:

„Dasselbe ist noch in meinem Besitz und hege ich immer noch die Hoffnung, dass es einen seiner, d. h. des Gegenstandes würdigen Platz in einer Sammlung berühmter Männer-Bildnisse finden würde. Ich habe es gemalt im März 1864, die Gelegenheit benutzend, dass Rückert einem Bildhauer Scheffel saß, zu einer Büste für das Hochstift in Frankfurt, welche, beiläufig bemerkt, aber nicht gut ausgefallen ist. An meinem Bild hatte der alte Herr große Freude und auch die Familie war sehr zufrieden damit. Beifolgendes Gedichtchen hat sich kürzlich in seinem Nachlass gefunden und wird auch in der jetzt erscheinenden Sammlung mit abgedruckt. Ich habe das Bild zu verschiedenen Zeiten in vielen Städten ausgestellt und immer viel Anerkennendes darüber gehört. Vor etwa vier Jahren habe ich nach diesem Bild ein großes Porträt gemacht in ganzer Figur, sitzend in dem Gartenhäuschen auf dem Goldberg mit der Aussicht auf die Veste Koburg. Dieses Bild hat auch viel Interesse erregt, bis jetzt aber auch leider noch keinen bleibenden Platz gefunden, obgleich ich mehrmals die Aussicht darauf hatte. Es ist zuletzt in Berlin in der Ausstellung der Künstlerinnen ausgestellt gewesen, was leider durch die Krankheit und den Tod des Kaisers kein günstiger Moment war, denn die Interessen waren durch dieses traurige, alle Welt bewegende Ereignis so in Anspruch genommen, dass Niemand für Anderes Gedanken hatte. Das Bild kommt jetzt an mich zurück und wird voraussichtlich einige Zeit hier bleiben. Wenn Sie, geehrter Herr, in der Zeit einmal nach Weimar kommen sollten, würde es mich sehr freuen, wenn Sie es sich betrachten würden. Beide Bilder, das Brustbild, sowie das in ganzer Figur, sind im Herbst von Hanfstängel in München für den Kunsthandel in verschiedenen Grössen photographiert worden. Ich habe es aber bis jetzt hier noch an keinem der Bilderläden gesehen. Es würde mich freuen, wenn meine Notizen Ihnen zu Ihrem Aufsatz nützlich sein würden und bin gern bereit, Ihnen noch Näheres zu sagen, wenn Sie es brauchen könnten.

Hochachtungsvoll ergebenst
Bertha Froriep.

*) Werke I, S. 586. Erlanger Ausg. 5. Aufl. I, S. 431, 2. Aufl. S. 426. Auswahl, 17. Aufl. S. 300. Prachtausgabe des Liebesfrühlings S. 213.

**) Für diese „künftigen Rückert-Philologen" will ich hier nur noch anmerken: 1) dass meine Abschrift dieses Gedichtes den Titel führt: Mit ins Grab. 2) Dass ich, obgleich die letzten 10 Bogen des „Tagebuches" mir noch fehlen, schon jetzt ersehe, dass das bei Beyer vorhergehende Gedicht unmöglich „der kranken und der toten Gattin" gelten kann. Das erste der „letzten Lieder": „Den Gehalt in meinem Busen" (S 3 bei Beyer; etwas für die „Goethe-Philologen") versetzt Beyer in den „Winter 1863", Fräulein Rückert 1851 u. s. w.

Du hast mein Bild mit Liebe gemalt,
Drum ist es so schön gelungen:
Denn wo aus dem Irdischen Schönes strahlt,
Das ist aus Liebe entsprungen;
Davon die Spur
Trägt jede Flur
In Farbenabschattungen,
Das ist die Liebe der Natur!
Und Kunst, die ihr nacheifert nur,
Hat gleichen Sieg errungen,
Mit Liebe den Stoff bezwungen.

An Bertha Froriep. Fr. Rückert.

Sulza. Dr. Robert Boxberger.

Goethes Faust in der Göchhausenschen Abschrift.*)

Von Richard Weltrich.

(Fortsetzung.)

Mit der Domszene schließt das Fragment von 1790; die Walpurgisnacht und den Walpurgisnachtstraum ließ die Ausgabe von 1808 folgen; die Göchhausensche Abschrift aber bringt an dieser Stelle als Siebzehnte Szene den Monolog Valentins mit der Vorbemerkung „Nacht. Vor Gretgens Haus". Der Text ist mit dem von Goethe selbst veröffentlichten nahezu gleichlautend; ein paar kleine Aenderungen wie „Und die Gesellen mir den Flor" anstatt des ursprünglichen „Und all und all mir all den Flor" reinigten den Ausdruck, ohne der Sprache von ihrer derben und geraden Art das Geringste zu nehmen, ohne die Holzschnittmanier der Zeichnung, welche Goethe der prächtigen, herzerquickenden Gestalt Valentins gegeben hat, zu schädigen. Hier ist ein Beispiel glücklichsten Ausgleiches zwischen den strengeren Anforderungen, welche der gereifte Dichter an die Sprachform stellte, und der Pflicht, dem von Anfang an Unübertrefflichen sein Recht zu belassen.

Achtzehnte Szene. Die Ausgabe von 1808 fügte an den Schluss von Valentins Monolog die Verse:

„Was kommt heran? Was schleicht herbei?
Irr' ich nicht, es sind ihrer Zwei.
Ist er's, gleich pack' ich ihn beim Felle,
Soll nicht lebendig von der Stelle!"

Damit ist der Uebergang zum Folgenden gegeben, zu Mephistos Ständchen, dem Zweikampf zwischen Faust und Valentin, dem erschütternden Gespräch zwischen Gretchen und ihrem sterbenden Bruder. Höchst merkwürdig sind die Unterschiede, welche die Göchhausensche Abschrift hier aufweist. Der Monolog Valentins schließt mit der Zeile: „Könnt' ich sie doch nicht Lügner heissen"; die eben angeführten vier Verse fehlen noch. Nun treten Faust und Mephistopheles auf; Faust beginnt:

„Wie von dem Fenster dort der Sakristey
Der Schein der ewgen Lampe aufwärts flämmert",

und ebenso folgen, nur unwesentlich abweichend, die aus der Ausgabe von 1808 bekannten Verse bis zu der Zeile:

„Ein bissgen Diebsgelüst ein bissgen Rammeley".

Während aber in der Ausgabe von 1808 Mephisto fortfährt:

„So spukt mir schon durch alle Glieder
Die herrliche Walpurgisnacht.
Die kommt uns übermorgen wieder,
Da weiß man doch, warum man wacht",

während uns also eine Andeutung auf die Walpurgisnacht vorbereitet — der Leser erinnert sich, dass in der vollendeten Dichtung die Valentinszene mit allen ihren Teilen zwischen die Zwingerszene und die Domszene eingeschaltet ist — folgen in der Göchhausenschen Abschrift auf die Zeile „Ein bissgen Diebsgelüst ein bissgen Rammeley" 28 Verse, welche die Ausgabe von 1808 am Ende der Szene „Wald und Höhle" hat. Die ersten dieser Verse sind:

„Nun frisch dann zu! Das ist ein Jammer,
Ihr geht nach eures Liebgens Kammer
Als gingt ihr in den Todt"
(„Nur fort! Es ist ein großer Jammer!
Ihr sollt in eures Liebchens Kammer,
Nicht etwa in den Tod" —

liest die Ausgabe von 1808);
die Schlusszeilen sind:

„Wo so ein Köpfgen keinen Ausgang sieht,
Stellt es sich gleich das Ende vor".

Und hiemit ist der Inhalt der Szene erschöpft: von einem Ständchen Mephistos, einem Zusammenstoßen Fausts mit Valentin lesen wir noch nichts. Auf die Umgestaltung des Planes werden wir zurückkommen; zunächst ist zu sagen, dass die Abänderungen, welche die Ausgabe von 1808 an der geschilderten Versreihe vorgenommen hat, wiederum das weiseste Maß einhalten. Ursprünglich schrieb Goethe:

„Was ist die Himmels Freud in ihren Armen
Das durch erschüttern, durch erwarmen?
Verdrängt es diese Seelen Noth.
Ha bin ich nicht der Flüchtling, Unbehauste" u. s. w.

Dafür brachte die Ausgabe von 1808:

„Was ist die Himmelsfreud' in ihren Armen?
Lass mich an ihrer Brust erwarmen,
Fühl' ich nicht immer ihre Noth?
Bin ich der Flüchtling nicht, der Unbehauste" u. s. w.

Die kleinen Vorteile, welche die Stelle gewann, liegen auf der Hand. „Mags schnell geschehn was muss geschehn" lesen wir in der Göchhausenschen Abschrift; „Was muss geschehn, mag's gleich geschehn!", steht in der Ausgabe von 1808, und diese Form ist die energischere, weil die Worte, welche den gewaltsamen Entschluss bezeichnen, nunmehr den ausballenden Trumpf der Rede bilden. In Mephistos Erwiderung war ursprünglich das Wort „brozzelt" gebraucht; das nachmals dafür eingesetzte „siedet" ist der Schriftsprache vertrauter und wahrte doch ganz die geforderte Vorstellung.

Neunzehnte Szene, Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles. In Prosa, wie in der Ausgabe

*) Vergleiche Nr. 19 des „Magazins für die Litteratur", S. 291.

von 1808, in letzterer auf den Walpurgisnachtstraum folgend und überschrieben: „Trüber Tag. Feld". Die Aenderungen, welche Goethe an etwa einem Dutzend Stellen vornahm, geben zumeist dem Gedanken mehr Nachdruck und Bestimmtheit, der Sprache mehr Ton und Flüssigkeit. So wiederholte die Ausgabe von 1808 das inhaltschwere Wort: Dahin („Bis dahin! Dahin!"), setzte für „abgeschmackte Freuden" das zutreffendere „abgeschmackte Zerstreuungen", verbesserte „dem Umstürzenden" in „dem Niederstürzenden". Vor „offt gefiel vor mir herzutrotten" stand ursprünglich „nächtlicher Weile", nicht „nächtlicher Weise". Die Konjektur „Weile" hatte Düntzer sich erlaubt, und sie wird nunmehr scheinbar bestätigt; doch besteht kein zwingender Grund zu der Annahme, dass Goethe nicht absichtlich „Weise" an die Stelle setzte; guten Sinn geben beide Worte. Der Satz: „Jammer! Jammer! von keiner Menschenseele zu fassen, dass" u. s. w. schloss ursprünglich mit dem Wort: „vor den Augen des Ewigen". Schöner, vielsagender ist das spätere: „vor den Augen des ewig Verzeihenden". Mehrfache Ueberarbeitung erfuhr die erste längere Widerrede des Mephistopheles. Sie lautet in der Göchhausenschen Abschrift: „Gros Hans! nun bist du wieder am Ende deines Witzes, an dem Fleckgen, wo euch Herrn das Köpfgen überschnappt. Warum machst du Gemeinschafft mit uns [wenn du nicht mit uns] auswirthschafften kannst. Willst fliegen und der Kopf wird dir schwindlich. Eh! drangen wir uns dir auf oder du [dich] uns?" Der Vorwurf „Gros Hans", das höhnende „Eh!" waren in diesem Zusammenhange nicht unpassend; einleuchtender ist, dass die spätere Fassung statt des „Köpfgens" den „Sinn" überschnappen lässt und dass „auswirthschafften" einem (sie) „durchführen" Platz machen musste.

Zwanzigste Szene, „Nacht. Offen Feld. Faust, Mephistopheles auf schwarzen Pferden daher brausend". Ein gespenstisches Nachtbild, nach Vischers höchst zutreffender Bezeichnung von „traumartiger Genialität"; der Text stimmt Wort für Wort mit der Ausgabe von 1808 überein.

Einundzwanzigste Szene, Kerker. Hier, auf den letzten Blättern, überrascht uns noch einmal die Göchhausensche Abschrift: die Kerkerszene liegt in Prosa vor uns. Das Gerippe der Gedanken und Motive ist das nämliche wie in der fertigen Dichtung; aber der Unterschied der Form ist der wirkungsvollste. Und zwar scheint mir, dass die Kerkerszene in ungebundener Rede mit der Kerkerszene in Versform sich nicht messen kann, dass jene tief unter dieser steht; ich vermag mit der Ansicht, welcher Erich Schmidt das Wort leiht, nicht völlig übereinzustimmen. Schmidt bemerkt, der Leser werde beim Vergleich „die krönende und verklärende Zaubermacht der reifen Kunst bewundern und nicht einen Augenblick schwanken, auf welcher Seite, beim Jüngling oder beim Manne, die reinere poetische Wirkung liege"; dennoch, fügt er bei, werde man den Jugendentwurf, der schon „ein unvergleichliches Amalgam von Zartheit und Wucht" darstelle, „vielfach dem kunstreichen Versgebäude an dramatischer Accentuation und ursprünglicher schlichter Naturstärke überlegen finden". Dieses „vielfach" zum Mindesten wird bestreitbar sein. Der Vers, fährt E. Schmidt fort, idealisiere, schmücke, mildere, verschleiere nicht nur, sondern rufe auch bei dem größten Künstler durch das Bedürfnis der Reime, möchten diese noch so ungezwungen, wohltönig und inhaltschwer strömen, hie und da Zutaten herbei, die als Füllsel empfunden würden. Es kommt auf die Belege an. Schmidt erwähnt, Goethe habe die ergreifende Einfalt des Seufzers „dein Kind" durch die „Paraphrase" „War es nicht dir und mir geschenkt?" „verflüchtigt", habe ferner dem herbeieilenden Mephisto „ein paar Singspielverse" in den Mund gelegt. Was den erstgenannten Fall betrifft, so wird man die schlichte Gewalt, welche in der ursprünglichen Fassung liegt, nicht verkennen. Die Stelle lautet: „Meine Mutter hab ich umgebracht! Mein Kind hab ich ertränckt. Dein Kind! Heinrich!" Dafür lesen wir seit 1808:

> „Meine Mutter hab' ich umgebracht,
> Mein Kind hab' ich ertränkt.
> War es nicht dir und mir geschenkt?
> Dir auch —"

Kein Zweifel, jener Seufzer, zumal mit dem beigefügten Namensanruf ist zentnerschwer! Aber auch die spätere Fassung hat ihre eigentümlichen Schönheiten. Zunächst ist zu bemerken, dass dieser ganze Gesprächsteil eine Umbildung erfahren hat, welche von der Vertauschung der Prosaform mit dem Verse nicht abhängig ist. Die unmittelbar vorangehende Rede Margaretens lautete ursprünglich: „Ich begreiffs nicht! Du? die Fesseln los! Befreyst mich. Wen befreyst du? Weist du's?" Im Texte der vollendeten Dichtung lesen wir:

> „Und bist du's denn? Und bist du's auch gewiss?
> — — — — — — — — —
> Du machst die Fesseln los,
> Nimmst wieder mich in deinen Schooß.
> Wie kommt es, dass du dich vor mir nicht scheust? —
> Und weißt du denn, mein Freund, wen du befreist?"

Also auch hier ist zu Sätzen gestreckt, was ursprünglich in kurzen Redestößen hervorbricht. Das Maß der Gefühlsbewegung ist ein anderes geworden, die Stimmung, aus welcher Margarete nachmals spricht, ist um ein weniges ruhiger, sanfter, weicher. Eine Welle lindester Empfindung schmeichelt sich an sie heran, und sie lässt sich von ihr tragen; aber die bösen Gedanken wachen auf, als sänne sie nach, kommt ihr langsam die eine und andere Erinnerung, und indem sie die Frage stellt, wird ihr allmählich der ganze Umfang ihrer Schuld deutlich bewusst und objektiv. In diesem Ablauf einer Ent-

wickelung ist kein Glied zu entbehren, die Form des Ausdrucks bedingt sich gegenseitig, und nicht um ein „kunstreiches Versgebäude“ handelt es sich, sondern um eine mit vollendeter Kunst durchgeführte Modulation der Stimmung, um ein Gemälde der Menschenseele, in welche der Dichter mit dem durchdringenden Auge eines Gottes geschaut hat. Es ist ja aber auch dieser Teil der Szene wieder nur im Zusammenhang mit dem Ganzen zu fassen; das Auf- und Abwogen wechselnder Stimmungen, die leiseste Abstufung der Töne vollzieht sich durchaus nach Gesetzen, an denen sich nichts rücken und rütteln lässt, und die schmerzliche Klage „O, dass dem Menschen nichts vollkommenes wird“ will vor dieser Schöpfung verstummen.

Was aber den zweiten von Erich Schmidt ausgesprochenen Tadel betrifft, so bin ich noch ungläubiger. Die Verse:

„Auf! Oder ihr seid verloren.
Unnützes Zagen, Zaudern und Plaudern!
Meine Pferde schaudern,
Der Morgen dämmert auf“

sollen ein paar Singspielverse sein. Höchstens von einem ganz äußerlichen Anklang könnte die Rede sein; aber man sehe doch zu: Wie lautete denn ursprünglich die Stelle? „Auf oder ihr seyd verlohren, meine Pferde schaudern, der Morgen dämmert auf.“ Also genau die nämlichen Worte, welche uns in der Versredaktion wieder begegnen! Dass in der Ausgabe von 1808 in Verszeilen abgesetzt wurde, was ursprünglich in fortlaufender Zeile als scheinbare Prosa geschrieben war, kann unmöglich den Singspielcharakter hinzugebracht haben. Nun schaltet allerdings die spätere Fassung noch einen Gedanken ein, und ebendeshalb ergeben sich vier Verszeilen, ergiebt sich auch ein Reim; aber den Reim verlangte die vom Dichter gewählte Versart, und die ungeduldige, drängende, in der Häufung der Worte den aufquellenden Verdruss verratende Mahnung: „Unnützes Zagen, Zaudern und Plaudern!“ ist der Situation so ganz und gar angemessen, ist von der dramatischen Entwickelung so unbedingt gefordert, dass wir diesen Gedanken vermissen würden, wenn er nicht ausgesprochen wäre. „Grell zeichnet Goethe die Umrisse der dämonisch dunklen Erscheinung des zur Eile treibenden Mephistopheles, die wie aus dem Abgrund plötzlich aufsteigt“ — diesen Eindruck hat Friedrich Vischer vom Ausgang der Szene empfangen, und wahrlich, wenn Goethe sich hier auch nur um einen Viertelston vergriffen hätte, Friedrich Vischers Ohr hätte es nicht überhört.

Bevor wir den prosaischen Text der Kerkerszene mit dem Texte der Ausgabe von 1808 weiterhin vergleichen, scheint es zweckmäßig zu sein, eine Folgerung zurückzudrängen, welche jetzt schon geltend gemacht werden könnte. Wenn nämlich die Versredaktion in dichterischer und dramatischer Beziehung der prosaischen Kerkerszene überlegen ist, so werden diejenigen, welche der Versform prinzipiell die höhere ästhetische Berechtigung zuschreiben, einen sehr kräftigen praktischen Beweis zu gewinnen glauben. In der Tat treten die natürlichen Vorteile des Verses auch im gegenwärtigen Falle in deutlichstes Licht; aber einen allgemeingültigen Schluss, eine bindende theoretische Regel abzuleiten, wäre doch übereilt.

Der Streit über den Wert des Verses im Drama gegenüber der Prosaform hat in der deutschen Litteratur, und nicht nur in der deutschen, wiederholt gespielt. Als im vorigen Jahrhundert die Blüte der deutschen Dichtung aus der Knospe sprang, als Lessing, Goethe und Schiller ihre ersten Dramen in Prosa schrieben, bedeutete der Durchbruch dieser Form einen Sieg der Wahrheit und Natürlichkeit, eine Abwendung von der steifen, gezierten und klappernd-einförmigen Sprache der älteren Tragödie, in Sonderheit vom Alexandriner. In Frankreich hatte Diderot den wirksamsten Anstoß zum Emporkommen der Prosa gegeben. Auch in unserm Jahrhundert hat es an leidenschaftlichen Verhandlungen nicht gefehlt, und so oft erneuter Realismus die Losung wird, läuft der dramatische Vers Gefahr, in Acht und Bann zu geraten. Es ist der Jambus, der heute als verbrauchte dramatische Form, als ausgefahrenes Geleise verschrieen wird, und zumal die schwachen Nachahmungen Schillerscher Dramatik haben eine Abneigung gegen den Gebrauch dieses Verses hervorgerufen. Der Umschlag, soweit er Beachtung verdient, hat also wiederum in bestimmten geschichtlichen Verhältnissen seine Ursache. Während aber bei den Dichtern der Gegenwart ein Schwanken sich zeigt, ist die neuere ästhetische Theorie für den Vers nachdrücklich eingetreten. Vischer findet in der Ausbildung des Jambus zum dramatischen Vers „genialen Takt“, da der Charakter desselben der dramatischen Bewegung vorzüglich entspreche; Vermischung mit Prosa gesteht er dem hohen Drama zu, wenn diese dazu diene, eine grasse Wirklichkeit durchbrechen zu lassen, oder wenn Komisches eingeschoben werde. Nicht weniger günstig spricht Eduard von Hartmann vom fünffüßigen Jambus des englischen und deutschen Dramas, und sehr einsichtsvoll ist, was er, die Vorzüge von Vers und Prosa gegen einander abwägend, bemerkt: während in der Anwendung des Verses die Gefahr liege, in eine minder gedrängte, schneidige, bewegliche und charakteristische Diktion zu verfallen, liege in der prosaischen Diktion die entgegengesetzte Gefahr, auch inhaltlich prosaisch, nüchtern, verstandesmäßig, reflektiert und poesielos zu werden. „Gerade die prosaische Diktion bietet den Vorteil, von dem höchsten Schwunge dithyrambischer Begeisterung bis herunter zur nüchternsten Bemerkung alle Abstufungen der Redeweise unmerklich ineinander überführen zu können, ohne die Einheit der Sprachform zu unterbrechen. Dagegen legt ein ein-

mal gewähltes Versmaß dem Dichter, wenn er es durch das ganze Drama festhalten will, weit spürbarere Beschränkungen auf, und wenn er es wechseln will, bringt es ihn in Gefahr, die Einheitlichkeit des formellen Gesammteindruckes zu stören. Je größer und weiter die Skala der durchlaufenen Stimmungen ist, desto störender macht die Fessel des Verses sich für den Dichter spürbar; andererseits aber gelangt der Dichter, wenn er sich von dieser Fessel befreit, leichter dazu, aus der einheitlichen Grundstimmung der Dichtung stellenweise herauszufallen."*) Es ist hier am Ort, auf die Gesichtspunkte hinzuweisen, welche der Herausgeber dieser Zeitschrift, Wolfgang Kirchbach, geltend gemacht hat. Im Vorwort zur zweiten Auflage seines Trauerspiels „Waiblinger" bemerkt Kirchbach: „Wo nur irgend ein größerer Zuschauerraum ist, greift man zum Verse, damit das Wort des Schauspielers deutlicher vernommen werde. Auch die besten Schauspieler vermögen nicht diese physikalischen Tatsachen umzustoßen, wenn sie Prosa sprechen. Ganz unwillkürlich geben sie der Prosa einen gemessenen Vortrag, welcher sich durchweg aus rhythmischen Elementen zusammensetzt. Der Vers ist nur die bewusste und geschulte Anwendung dieser Tatsache. Er zwingt nicht nur an sich zu deutlicherer Aussprache, sondern die regelmäßig rhythmische Bewegung der Schallwellen, welche er hervorbringt, erleichtert rein physiologisch das Hören. Dies ist physikalisches Gesetz. Der Vers ist ein natürliches Sprachrohr. — Den Dichter aber zwingt aus dem gleichen Grunde der Vers zur größeren Energie und Plastik des Wortes. Denn was mit größter Deutlichkeit dem Ohr von Tausenden physikalisch vernehmlich sein soll, das muss auch eine hohe geistige Deutlichkeit enthalten. Durch sie wird das dichterische Werk in der Tat erst poetisch." Hierzu halte man eine andere Aeußerung des nämlichen Autors**): „Darum bedienen die heiligen Veden sich eines Versmaßes, eines Rhythmus, weil der Rhythmus eine regelrechte Verteilung physikalischer Kraft ist; weil jede angespannte Kraft, jede Konzentration der Kraft .... sich rhythmisch äußert in der Natur. Jede Maschine arbeitet in einem Rhythmus, jeder Bauer drischt im Rhythmus, jeder Gaul trabt in einem regelrechten Rhythmus, und wenn wir nur auf der Straße gehen, suchen wir unsern Schritt regelrecht zu verteilen, wodurch wir Kraft sparen und zugleich gewinnen. Und genau so zwingt den Liederdichter, wenn alle seine Kräfte gesteigert sind, die Not seines liebenden und erfüllten Herzens zum Rhythmus; genau so wird jede konzentrierte energische Anschauung darstellender Einbildungskraft nach einem Rhythmus trachten. So ist denn der Vers die wahre realistische Form der Dichtung, weil die Natur selbst in dieser realistischen Form rhythmisch arbeitet und ihre Kraftleistungen bewältigt. Unsere Eisenbahnwagen rollen sammt ihrem ‚Realismus' in einem ganz regelmäßigen daktylischen Rhythmus auf ihren Schienen dahin; der Rhythmus ist die Form, in welcher sich die tätige, wirkliche Kraft darstellt."

Sind diese Gedanken voller Beachtung wert, lässt sich somit zu Gunsten des dramatischen Verses eine Reihe gewichtiger Gründe aufführen, so darf doch die Verteidigung des Verses, wenn sie konkrete Fälle zu ihren Zwecken heranzieht, der Vorsicht sich nicht begeben. Bekanntlich besitzen wir von mehreren Dramen unserer großen Dichter eine Prosabearbeitung neben der Versredaktion, und gerne wird aus der Tatsache, dass in diesen Fällen die rhythmische Fassung die ungleich wertvollere ist, auf die Minderwertigkeit der Prosa im Allgemeinen geschlossen. Auch Ed. von Hartmann bezieht sich, allerdings ohne bestimmte Werke zu nennen, auf Ueberarbeitungen von Dramen, welche zu eigenem Gewinn die Prosaform mit dem Verse vertauscht hätten. Goethe hat Iphigenie und Tasso in Prosa begonnen, beiden Dramen aber rhythmische Form gegeben, als sich während und nach der italienischen Reise ein Umschwung in seinen Kunstanschauungen vollzog. Auch das umgekehrte Verhältnis, auch die Umsetzung von Vers in Prosa hat stattgefunden: Schillers Prosabearbeitung des Don Karlos folgte auf das in Versen begonnene Stück. So leicht nun der Nachweis fällt, dass die prosaische Iphigenie, der prosaische Don Karlos an dichterischer Schönheit und Wirksamkeit hinter den rhythmischen Bearbeitungen zurückbleiben, so sind diese Beispiele doch wenig geeignet, den prinzipiell höheren Wert des Verses zu bestätigen. Denn die prosaische Fassung der Iphigenie enthält bereits allenthalben metrische Bestandteile, ja diese gehobene Prosa ist der Rhythmik schon so sehr genähert, dass der ursprüngliche Text, noch ehe die Versredaktion ausgeführt war, mit versartig abgesetzten Zeilen gedruckt werden konnte. Andererseits wurde die Prosabearbeitung des Don Karlos aus äußerlichen Rücksichten unternommen, um „untergeordneter" Schauspieler willen, welchen der Vortrag jambischer Verse Schwierigkeiten machte und einem Publikum zuliebe, dessen Ohr für den Vers nicht genügend gebildet war*); dabei schlichen aus der rhythmischen Fassung herüber Verse und Versstücke sich ein, und das Ganze gewann eine ungleichartige, uneinheitliche Form. Hier wie dort ist also der Vers, die versartige Diktion in der Prosa gewissermaßen latent, und diese Halbheit, diese Ungleichheit der Redeweise wirkt unbefriedigend. Man versteht sehr wohl die Klage Körners, der mit Bezug auf eine Aufführung des Don Karlos am Dresdener Theater dem Dichter schreibt: „Don Karlos wird hier nach dem Manuscript gespielt, dass

*) Ed. v. Hartmann, Philosophie des Schönen, Berlin 1887; S. 766—767.

**) Wolfgang Kirchbach, Ein Lebensbuch, S. 163 ff.

*) Vgl. Schillers Brief an Schröder vom 18. Dez. 1786.

du selbst dem Theater gegeben hast. Du warst aber damals zu nachgiebig und zerstörtest die Jamben. Gleichwohl erhebt sich die Diktion über die Stufe eines nicht metrischen Dialogs. Dies störte mich jetzt weit mehr als ehemals, da man nunmehr durchaus Jamben erwartet." Unstreitig hat die Versredaktion der Iphigenie den diesem Drama eigentümlichen Geist und poetischen Duft erst ganz entbunden; wenn aber die ästhetische Theorie die Bedeutung des Verses für die dramatische Gattung untersuchen will, so darf sie nicht Halbfertiges, Halbdurchgebildetes mit Fertigem und Ausgereiftem vergleichen. Vielmehr müsste einem mit vollendeter rhythmischer Kunst geformtem Drama ein in Prosa geschriebenes Drama, welches letztere doch die volle Liebe und Sorgfalt des Dichters für die Sprache, die volle geistige Energie seines Schaffens erkennen ließe, gegenübergestellt werden. Vielleicht würde unter dieser Bedingung das Urteil nicht zu einer allgemein bindenden Regel gelangen, sondern sich mit der Weisheit des praktischen Leben begnügen: „Eins schickt nicht für Alle", und das Geheimnis der Kunst würde darin bestehen, dass der Dichter den Takt hat, die seinem Gegenstande und dem Ton, welchen er als Grundton festgehalten wissen will, entsprechende Form zu wählen, sei es die prosaische, sei es der Vers. Der Geist ist es, welcher den Körper sich baut. Ed. v. Hartmann meint, auch die meisterhafteste Prosa mache in einem dramatischen Kunstwerk den Eindruck eines Entwurfes, einer vorläufigen Bearbeitung, welche auf ihre endgültige Gestaltung noch warte; es möchte aber doch höchst fraglich sein, ob Jemand im Ernste einmal gewünscht hat, Schillers Räuber möchten in Versen geschrieben sein, ob Jemand in diesem Stücke den Vers je vermisst hat. Die unheimlich packende Wirkung der „Nora" Ibsens beruht zu nicht geringem Teile auf der Prosa; indem die Personen dieses Stückes sich der Redeweise unserer Gesellschaft unmittelbar bedienen, wird uns greller bewusst, an welchen Abgründen die Zeit wandelt. Auf solche Wirkungen mit technischen Mitteln hinzuarbeiten, hat aber der Dichter das Recht, denn er ist der Spiegel der Zeit und der Mund der Völker; und sobald er mit künstlerischem Geiste seine Mittel gebraucht, ist der Vorwurf „Tendenzdichter" töricht.

(Schluss folgt.)

Litterarische Neuigkeiten.

Alfred Friedmann gehört zu unseren fruchtbarsten Schriftstellern. Als Novellist und Plauderer, aber auch als Lyriker hat er sich schon längst einen geachteten Namen erworben. Nun betritt er auch mit einem Roman: **„Zwei Ehen"** den Schauplatz. Sein Antritt ist ein sehr glücklicher. Wie Zobeltitzs „Nessus-Gewand", so ist auch sein: „Zwei Ehen" ein Gesellschaftsbild, nur dass Friedmann realistischer und psychologisch vertiefter ist wie sein genannter Bruder in Apoll.

Kein Roman nach der Schablone, nach „berühmten Mustern" ist der uns vorliegende —, sondern durchaus eigenartig reizvoll. Er schildert die Ehen zweier Paare mit so vieler Menschenkenntnis, so vieler scharfer Beobachtung, so wahrer Poesie, dass durch diese Schöpfung der Verfasser seinen Beruf als Romandichter deutlich und vollgültig erwiesen hat.

Diese beiden Ehepaare sind der Oekonom Fritz Hartmann und seine flotte blonde Frau Zerline und der Oberst Woronin und seine schlanke dunkeläugige, ernst angelegte Gerda. Die beiden ersteren lieben sich anfänglich glücklich und keine gewaltigen Eigenschaften stören das Glück ihrer jungen Ehe — beide sind keine vulkanischen Naturen —, die letzteren werden nur nach schweren Herzenskämpfen ein Paar, — aber plötzlich ändert sich das Bild, durch allerlei namenlose Verdächtigungen erfährt Zerline, dass ihr Mann vor ihr, bezügl. vor ihrer Ehe schon Andere geliebt habe, und nun trübt sich der Ehehimmel bedenklich. Sie macht ihm Vorwürfe für seine voreheliche Treulosigkeit.

Mit feinem psychologischen Scharfblick schildert uns der Dichter diese im Herzen der jungen Frau erwachende Eifersucht — nach rückwärts, die allerdings nichts außergewöhnliches ist. Die daraus entstehenden seelischen Verwickelungen und die schließliche Lösung der Probleme weiß er gleichfalls vorzüglich zu veranschaulichen.

Auch zwischen Gerda und Fürst Woronin entspinnt sich auf dem Gebiete des ehelichen Lebens ein erbitterter Kampf, hervorgerufen durch Missverständnisse einer entgegengesetzten Lebens- und Weltanschauung und Eifersuchtsszenen, aber auch hier wendet sich schließlich Alles zum Guten.

Besonders trefflich gelungen sind die Frauengestalten: Zerline und Gerda. Nicht so hat mir die kokettenhafte Operettensängerin gefallen, die sich — ohne vernünftigen Grund — dem verheirateten Mann an den Hals werfen will, obschon dieser sie ziemlich brüsk zurückweist. So weit wir die Operettensängerinnen kennen, pflegt gewöhnlich das Gegenteil der Fall zu sein.

Sämmtliche eigen aufgefasste Charaktere erwecken unser lebhaftes Interesse. Es sind Menschen, durchaus aus dem Leben gegriffen, kein Schemen und Schatten, denen man Studierstubenluft anmerkt.

In dem Roman kommt ein Adalbert von Seedorf vor, der sich bei Fritz Hartmann aufhält und für dessen Frau schwärmt, ohne es ihr je zu gestehen. Da nicht das elende „schmutzige Verhältnis" sich entspinnt, ja, nicht einmal der Versuch zu einem solchen gemacht wird, ist die Frage berechtigt: cui bono? Was soll diese Figur? . . . Ach ja, er rettet schließlich die Kinder der beiden Ehen, indem er sie aus dem Wasser zieht — dass ist ja sehr nett und der Mann verdient gewiss eine Denkmünze für Lebensrettung — aber dazu bedurfte es seiner nicht, das hätte auch ein Schiffer tun können.

Diese kleine Ausstellung kann mich nicht davon abhalten, der Schöpfung Alfred Friedmanns meine vollste Anerkennung zu zollen. Da ist etwas mehr als geschäftsmäßige Unterhaltungslitteratur; da ist Geist, dichterische Gestaltungskraft, Lebensbeobachtung und vornehme Sprache — Vorzüge, die nicht allzu häufig angetroffen werden. (A. K.)

Vom **holländischen Nachdruck** deutscher Geisteserzeugnisse lernten wir durch Zufall ein Beispiel kennen, das sprechend wie wenige von der unglaublichen Unverfrorenheit zeugt, mit der unsere Nachbarn die deutsche Litteratur „ausschlachten". Die Amsterdamer Wochenschrift „De Portefeuille" bringt in einer einzigen Nummer — und noch dazu in der ersten des neuen, anders ausgestatteten Jahrgangs, wahrscheinlich als ihrer Probenummer — nicht weniger, als drei Beiträge aus einer deutschen Zeitschrift, dem „Kunstwart". Beim einen derselben, „Ueber Sangbarkeit", ist wenigstens „een medewerker van de Kunstwart" als Verfasser genannt. Der zweite, „Eduard Grell über Instrumentalmusik", ist ganz ruhig der Originalaufsatz des „Portefeuille" gegeben. Der dritte und längste aber, „Nouveautes" von F. Avenarius, heißt im Holländischen „Stijlen Karakter" und F. Avenarius heißt im Holländischen „E. Rittner Bos" — denn so ist der Nachdruck unterzeichnet.

Ein Dichter, auf den wir nicht nachdrücklich genug verweisen können, ist **Pol de Mont**, der wackere Vorkämpfer flämischer Sprache, dessen Gedichte Heinrich Flemmich (Aus Flandern und Brabant, Episches und Lyrisches von Pol de Mont, Freiburg i. B., 1888, Adolf Kiepert) zum Teil meisterlich verdeutscht hat. Dichtungen wie die „Kinder der Menschen", „Nach der Weinlese" u. s. w. sollte jeder Deutsche gelesen haben, der sich an den besten Schöpfungen zeitgenössischer Weltlitteratur erfreut.

Verantwortlicher Herausgeber Wolfgang Kirchbach in Dresden. — Verlag des Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes in Dresden-Neustadt
Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.

57. Jahrgang. Dresden, den 28. Juli 1888. Nr. 31.

DAS MAGAZIN

FÜR DIE



LITTERATUR DES IN- UND AUSLANDES.

WOCHENSCHRIFT DER WELTLITTERATUR.

Herausgeber: **Wolfgang Kirchbach** in Dresden.

Erscheint jeden Sonnabend. — Preis 4 Mark vierteljährlich. — Bestellungen werden von jeder Buchhandlung, jedem Postamt (No. 3589 der Postzeitungsliste) sowie vom Verlage des „Magazin“ in Dresden-N. entgegengenommen. Anzeigen werden mit 25 Pf. für die viergespaltene Nonpareille-Zeile berechnet.

L'Immortel.*)

Moeurs Parisiennes von Alphonse Daudet.

Besprochen von Eugen von Jagow.

Mit jedem neuen Roman (Pariser Sitten) Daudets verschwindet das, was man — welch' ein altmodischer Begriff! — früher Fabel nannte. In Sappho war noch eine Fabel zu erkennen, von der sich die Hauptcharaktere deutlich abhoben. Diesmal handelt es sich nur um eine Sittenschilderung des Lebens der vierzig Unsterblichen und jener Pailleronschen „Welt, die sich langweilt“ und die Akademie in ihren Dunstkreis hüllt. Aber warum dann überhaupt diese entfernt an den alten Roman erinnernde Form?

Ich bin nicht engherzig. Was kümmert es mich, ob die Form der Überlieferung entspricht, wofern sie nur etwas künstlerisch Geifbares liefert, wie etwa „Sappho“. Aber „Immortel“ bedeutet eine völlige Auflösung jeglicher Form, und wenn ich das unheimliche Bild „Gehirnerweichung“ hier nicht aufkommen lasse, so geschieht es nur deshalb nicht, weil das Werk, das den Eindruck einer fieberhaft entworfenen Umrißzeichnung macht, voller Geist, voll menschenkennerischer Feinheiten ist, durch flüchtig gezeichnete, aber geniale Charakterzüge, durch einen glücklichen, bilderreichen Stil und durch einen gefälligen, natürlichen Witz glänzt. Aber ist das alles, was man von dem ersten oder wenigstens von einem der ersten Romandichter Frankreichs verlangen darf? Ist dies akademische Jahrmarktstreiben, welches uns Daudet vorführt, wirklich viel mehr, als der durch einen genialen Dichter litterarisch verherrlichte Klatsch der Empfangssäle? Bleibt diese Studie, diese Zerrbildnerei nicht ganz an der Oberfläche? Mag man von der Akademie denken, was man will, mag man die Sucht, ihr anzugehören, nicht viel höher achten, als die nach Orden und Titeln, mag man die Kameradenwirtschaft und Verzopfung dieses heute recht überflüssigen Institutes auch noch so scharf verurteilen, es bleibt ihm doch immerhin ein gewisser Inhalt. N'est pas savant, qui vent! möchte ich sagen. Ein eiserner Bestand von Wissen und ernstem Streben ist in dieser erlauchten, etwas langweiligen und kahlhäuptigen Versammlung immerhin angehäuft, und die menschlichsten und — unmenschlichsten Schwächen derselben können es nicht rechtfertigen, daß Daudet aus ihr ein Genossenversammlung von 40 akademischen Tartarins de Tarascon macht.

Diese letztere Bemerkung veranlaßt mich gleich jetzt zu einer anderen, für die ich im folgenden vielleicht keine Gelegenheit mehr habe. So sehr ich auch finde, daß Daudet in mancher Beziehung seit Fromont jeune et Risler aîné besonders als Stilist und Sittenmaler Fortschritte gemacht hat, die von ihm immer mehr befolgten Grundsätze der naturalistischen Schule führen auch ihn zur Verquickung der verschiedensten Kunstgattungen. Immortel ist — um auf dieses Werk anzusprechen — im Grunde genommen eine Satire, ja, zuweilen eine so ausgesprochene Karikatur, daß es den Fliegenden Blättern nicht zur Unehre gereichen würde — und doch erhebt es den Anspruch darauf, als eine ernste Sittenschilderung des Pariser Lebens angesehen zu werden. Und in der That ist vieles so treu, so charakteristisch wiedergegeben, daß man es bewundern, aber diese urteilslose Verquickung mit dem satirischen Elemente um so mehr bedauern und als stillos bezeichnen muß.

*) Paris, bei Alphonse Lemerre.

Daudet bildet sich ein, mit seinem „Schlüsselromane" — einem Romane mit beinahe vierzig „Schlüsseln"! — die „vérité vraie" zu geben. Und doch braucht man nur die mehr als dürftige Fabel zu betrachten, um sich zu überzeugen, daß es mit jener naturalistischen „vérité vraie" eine eigene Bewandtnis hat. Der Held des Werkes — ein kläglicher Held, was natürlich an sich kein Fehler ist — endet durch Selbstmord in den Fluten der Seine, hauptsächlich deshalb, weil sich herausstellt, daß seine kostbaren, Karl V. und anderen bedeutenden Persönlichkeiten zugeschriebenen Handschriften gefälscht sind und daß der große Mann sich betrügen ließ. Nehmen wir nun die erste, beste Geschichte der Akademie zur Hand, welche bekanntlich von Richelieu gegründet wurde und folglich ein recht ansehnliches Alter besitzt. Wo findet sich da ein Selbstmord eines Akademikers? — In überaus vereinzelten Fällen! Gerade die Medizin, die exakte Wissenschaft, auf welche sich die neue litterarische Schule Frankreichs so viel zu Gute thut, erweist durch statistische Angaben, daß der Selbstmord bei bejahrten Personen selten ist, wie denn eine andere Statistik feststellt, daß die Mitglieder der Akademie meist bejahrte Herren sind. Mithin wählt Daudet einen Ausnahmefall, um denselben gewissermaßen als Hintergrund für sein allgemein gültiges Bild der Körperschaft aufzustellen. Das ist weder geschickt, noch — vom gesetzlichen Standpunkte seiner Schule aus betrachtet — zu rechtfertigen. Aber freilich liebt es jene pessimistisch angehauchte Richtung, in ihren Werken die Ausnahme für die Regel zu geben und darin tritt Daudet nur in die Fußstapfen Zolas.

Es ist übrigens mit dem sogenannten Schlüsselroman ein eigen Ding. Für die meisten Leser und leider auch für viele Beurteiler besteht sein Hauptreiz, ähnlich wie vor einem Bildnis im Empfangssaal, in der kindlichen Freude des Wiedererkennens. „Dieser Daudet ist ein Wundermann: Renan, Dumas und etliche andere sind so vortrefflich aufgenommen, als wären sie photographiert. Welch ein Wundermann dieser Daudet!" Aber was will das bedeuten? Von einem Dichter, wie Daudet, darf man doch wohl annehmen, daß er nicht nur zur Befriedigung der Klatschsucht oder seines Hasses — seine Gegner werfen ihm nämlich vor, er räche sich dafür, daß man ihm die Thüren der Akademie verschlossen habe! — daß er nicht nur für die Gegenwart schreibt, sondern auf eine bedingte Unsterblichkeit rechnet. Und da liegt die Frage nahe: wird sein Werk noch litterarischen Wert haben oder auch nur Anziehungskraft ausüben, wenn seine Vorbilder tot sind? — Ich fürchte, daß dies nur in einem geringen Grade der Fall sein wird. Die genaue Abschrift der Wirklichkeit — insoweit von Genauigkeit überhaupt die Rede sein kann! — kann doch nur den Zweck haben, den Gestalten eine größere Wahrheit zu geben, als dies der selbstbildnerischen Einbildungskraft des Dichters möglich sein würde. Eine gewisse Schule hält diese Art und Weise des Arbeitens für eine conditio sine qua non der künstlerischen Wahrheit. Ich selbst habe dieser Auffassung lange gehuldigt und will sie an dieser Stelle auch keineswegs zu widerlegen suchen. Aber eines ist doch klar: diese Form der künstlerischen Hervorbringung ist nur ein, beiläufig bemerkt, fragwürdiges Mittel zu dem Zweck, eine starke Illusion des wirklichen Lebens, des äußerlichen und seelischen, zu erzeugen. Sobald sich der Leser aber nur für das Mittel interessiert, so ist eben der Zweck des Werkes verfehlt, und letzteres fürchte ich eben gerade für das Daudetsche. Es wird keines der „unsterblichen" sein.

Und doch birgt es, wie schon erwähnt, Vortreffliches. Dieser alte Astier-Réhn, Mitglied der Akademie, Daudets Unsterblichkeitsmuster, Harpagon gegen seine Familie, Verschwender in seiner Liebhaberei für altertümliche und seltene Handschriften, ist geistreich entworfen, aber von vertiefter Charakteristik in der Art Balzacs ist nicht die Rede. Die allgemeine Sittenschilderung und die Malerei nehmen allzuviel Raum weg, und Daudet giebt selten mehr als 350—400 Druckseiten in dem bekannten Format.

Nicht minder anziehend gezeichnet ist die Gattin des „Unsterblichen", welche mich an das Goethesche Wort erinnert: „es giebt keinen großen Mann vor dem Kammerdiener!" Noch weniger vor der Frau! könnte man hinzusetzen. Frau Astier weiß sehr gut, daß der Kopf ihres vielbewunderten Gatten nur eine taube Nuß ist, aber sie trägt geschickt dazu bei, ihm eine Umrahmung zu geben, im Weltton des akademischen Empfangssaales für ihre Zwecke Anhänger zu machen, zu ränkesüchteln und die um ihre und ihres Gatten Fürsprache werbenden Kandidaten der Unsterblichkeit an der Nase herumzuführen. Aber sie geht in einer äffischen Liebe für ihren liederlichen Sohn auf. Um den verschwenderischen Neigungen des jungen Baukünstlers zu fröhnen, stiehlt sie dem Gatten — in einer Meisterszene, beiläufig bemerkt — seine kostbarsten Handschriften und treibt diesen kaltherzig zum Selbstmord, während sie sich vom Sohne fast mißhandeln läßt. Auch dieser ist eine eigenartig bezeichnende Gestalt. Er macht der verwitweten Prinzessin Colette de Rosen, einer Bekannten des Lesers aus den „Königen im Exil", den Hof, welche seine Mutter, eine Ehevermittlerin ersten Ranges, mit einem anderen verkuppelt, zu spät erfahrend, daß sie des vielgeliebten Sohnes Pläne durchkreuzt hat.

Diese unbedeutende Fabel giebt der Feder des empfindsamen Daudet den Vorwand zu den köstlichsten Skizzen. Die allmähliche Verwandlung der Witwentrauer in eine rein herkömmliche, die Fahrt der Prinzessin mit dem Geliebten nach dem Père Lachaise zur Bekränzung des Gattengrabes, ist — mit einer beinahe grausamen Naturwahrheit — höchst charakteristisch, aber leider, leider viel zu flüchtig.

Doch darf man darüber mit dem Dichter nicht rechten; seine Kunstlehre legt den Hauptton darauf, daß die Außenseite der Dinge scharf beobachtet wird. Nur hier und da dringt Daudet tiefer. Einen Begriff von dieser Sittenschilderei zu geben, ist nur durch Anziehen von besonders merkwürdigen Stellen möglich, welche den Kulturgeschichtsforscher mindestens ebenso sehr anmuten werden, wie den litterarischen Feinschmecker.

Victorien Sardon erklärt in der Vorrede zu seiner „Patrie“, daß er stets eine große Verehrung für die Frau gehabt habe, weil sie hochherziger sei, als der Mann. Daudet dagegen ist Menschenverächter und als solcher beurteilt er Evas Töchter etwas weniger günstig. Wer weiser denkt, darüber kann wohl kaum ein Zweifel sein. „Übrigens keine Gewissensbisse“, schreibt der Verfasser von seiner Heldin, welche soeben die Handschriftenschätze ihres Gatten gestohlen und versilbert hat: „nicht einmal der leiseste Nachgeschmack der begangenen, schlechten Handlung; die Frau kennt dergleichen nicht. Ganz und gar der Augenblickslaune sich überlassend, sind ihre Augen so umschränkt, daß sie nicht um sich blicken kann und ihr jene Nachdenklichkeiten erspart werden, mit welchen der Mann seine entscheidenden Handlungen belastet.“

Der Beginn des fünften Kapitels könnte dem Buche als Wahlspruch dienen. „Sei vorsichtig, lieber Bruder — ich kenne jenen Streich, von dem Du mir schreibst, das ist der Schlepperstreich . . . Im Grunde genommen fühlen sich die guten Leute fertig und unter der Kuppel ihres Institutes verschimmeln sie — die Akademie ist ein sich verlierender Geschmack, ein entmodeter Ehrgeiz. Ihr Erfolg ist nur ein scheinbarer. In der That erwartet die berühmte Gesellschaft ihre Kunden nicht mehr bei sich, steigt in die Straße und sucht sich notdürftig zu ergänzen. Allenthalben, in der Gesellschaft, in den Malerwerkstätten, in den Buchhandlungen, in den Wandelgängen des Schauhauses, in allen litterarischen und künstlerischen Kreisen findet man den akademischen Schlepper, welcher den aufknospenden jungen Talenten zulächelt: „die Akademie hat Sie im Auge, junger Mann!“ Wenn der Ruf schon da ist, wenn der Verfasser, wie Du, bei seinem dritten oder vierten Buche ist, so ist die Einladung noch unverblümter: „denken Sie an uns, mein Lieber, jetzt ist es Zeit“ oder noch roher mit einem wohlwollenden Scherzwort: „ist es denn wahrhaftig wahr, daß Sie nicht einer der Unseren sein wollen? Der Schlepperstreich macht sich auch — nur mehr durch die Blume, nur zarter — mit dem Weltmann, Übersetzer des Ariost und Fabrikant von Gesellschaftsstücken: „Ei, ei! — sagen Sie mal! — Sie wissen doch, daß . . . .“ Und wenn der Gesellschaftsmensch sich wegen seiner Unwürdigkeit, seiner unbedeutenden Person und Leistung wehrt, rückt der Schlepper mit der üblichen Redensart heraus: „Die Akademie ist ein Empfangssaal!“ Großer Gott, was hat diese Redensart: „Die Akademie ist ein Empfangssaal, — sie nimmt nicht nur das Werk, sondern auch den Menschen auf“ oft herhalten müssen! Indessen ist es der Schlepper, welcher aufgenommen, umschmeichelt wird und bei allen Gastmählern, bei allen Festen zugegen ist. Er wird zum Schmarotzer, den alle von ihm erweckten und sorgsam genährten Hoffnungen vergöttern.“

Höchst drollig ist die Schilderung des Besuches, welchen einer der Unsterblichkeitsbewerber dem alten Astier macht, um ihn um seine Fürsprache zu bitten. Die Gattin empfängt ihn, nachdem sie sich von ihrem Gatten in aller Eile hat sagen lassen, was in dem Buche ihres Besuchers stehe, mit der stehenden Redensart: „ich bin entzückt, ich habe die ganze Nacht mit dem Lesen Ihres schönen Werkes verbracht.“ Der auf diese Weise Umschmeichelte ist so glückselig, daß er ihr, der Gattin seines ehemaligen „hochverehrten“ Lehrers, sofort zehntausend Franks borgt, um dann etwas überrascht von den Genossinnen der Dame zu hören, daß auch sie die ganze Nacht vor Entzücken nicht haben schlafen können.

Daudet führt uns in den akademischen Empfangssaal mit seinem Klatsch, seinen übelen Nachreden, seinen Ränken, seinen Zoten. Man sieht die alten Herren in ihrer krassesten Selbstsucht, für ihre Günstlinge auf den Tod des Genossen rechnend und heuchlerische Worte des Beileids im Munde, man bewundert sie als Nebenbuhler in den Liebesabenteuern eines buckligen Buchbinders und in greisenhafter Sinnlichkeit um die Beinschwünge einer Tänzerin einen so engen Kreis bildend, daß den Damen der Gesellschaft die Aussicht auf jenes merkwürdige akademische Schauspiel von den Unritterlichen völlig verschlossen wird. Man sieht die Mitglieder, welche das Rotwälsch der Akademie in drei Klassen teilt, nämlich in die der Ducs (Adlige und Geistliche), Petsdeloup (Professoren und Gelehrte) und Cabotins (Advokaten, Schriftsteller) im vollen Heiligenscheine ihrer Habsucht sich um die geringsten Summen unter einander pöbelhaft zanken und gar einen Duc im Zweispänner vorfahren, um wegen zehn Franks aufzubegehren.

Doch man lese selbst das Buch, das gelesen zu werden verdient, und urteile selbst, ob der Dichter nicht allzu willkürlich nur die Schattenseiten der Akademie berücksichtigt hat und ob in einem Manne, welcher den traurigen Mut des Selbstmordes besitzt, nicht etwas mehr steckt, als ein Daudetscher Akademiker.



Goethes Faust in der Göchhausenschen Abschrift.*)

Von Richard Weltrich.

(Fortsetzung.)

Halbfertig, eine nicht völlig ausgetragene Frucht ist nun auch die Kerkerszene, wie sie in der Göchhausenschen Abschrift uns vorliegt. Ja, gerade dieser Abschnitt der Dichtung belehrt uns eindringlichst, mit welchem Maßstab ein nicht geringer Teil des neuaufgefundenen Textes gemessen sein will. Streckenweise und sogar im ganzen einzelner Szenen erkennen wir vollendete Arbeit, sei es, daß der Dichter der in ihm wogenden Gedankenwelt im ersten Zeugen die für immer gültige Gestalt gab, sei es, daß seine inneren Gebilde einen Niederschlag fanden, welcher der nachmaligen Fassung gegenüber eine ältere und als solche zu Recht bestehende Entwicklungsschichte der

*) Vgl. Nr. 21 des „Magazins für die Litteratur“, S. 327.

Faustdichtung bedeutet. Daneben aber begegnen uns Szenen wie Szenenabschnitte, welche weder in unbedingtem noch in bedingtem Sinne als fertig gelten können, welche vielmehr recht eigentlich, wenn auch in sehr verschiedenem Grade, Entwurf, Skizze, Konzept sind. Ich rede hier nicht von den Lücken des Planes, sondern von der Ausführung des Einzelnen, von der textlichen Gestaltung. Man darf gewiß nicht vergessen, daß gar manches, was vom Standpunkt der heutigen Sprache aus als abänderungsbedürftig erscheinen möchte, Goethes Jugendstil, jugendliche Eigenart und Gewöhnung, auch Dichtersprache der Zeit ist und somit Lebensrecht hat, daß es nicht nur ein kleinliches, sondern auch ein ganz ungeschichtliches Verfahren wäre, daran zu mäkeln; in eine einheitliche Sprachfarbe ist alles getaucht, was in der Straßburger und Frankfurter Periode von prosaischen und poetischen Schriften, von Briefen zumal dem stürmenden Titan entquoll, und wenn es begreiflich ist, daß das vollendete Drama in seinem hohen Stil und Geist die Beseitigung überwuchernder Provinzialismen, mundartlicher oder der Sprache des gemeinen Volkes entlehnter Redewendungen verlangte, so durfte doch die Faustdichtung der Jahre 1773—1775 sich ihrer bedienen. Aber um diese Dinge handelt es sich hier nicht, sondern vielmehr um Stellen, welchen die restlose Wiedergabe des Gedankens in der Sprache, die mangellose Ausprägung der dichterischen Anschauung, die natürliche Ausgestaltung des Gedankens noch abgeht. Satzstücke, Ausdrücke, Verse von dieser Beschaffenheit sind uns auf dem langen Wege, welchen wir seither zurückgelegt haben, in einer Reihe von Szenen aufgestoßen und ihr Vorhandensein genügt, um von der Vorlage der Göchhausenschen Abschrift als von einem noch im Werden begriffenen oder doch dem Flusse des Entstehens noch nicht völlig entzogenen, als von einem zur Veröffentlichung noch nicht gereiften Werke zu reden. Der Jugendstil Goethes hat eine in ihrer Art vollkommene und mustergültige Ausdrucksweise erzeugt, man denke nur an den Werther oder an den ersten Götz von Berlichingen. Auf dieser Stufe aber steht der Faust der Göchhausenschen Abschrift im großen und ganzen nicht. Der Dichter wußte wohl, warum er die in den Jahren 1773—1775 geformten Szenen dem Druck vorenthielt. Als Drama war auch der Faust von 1790 noch unfertig, ja, er war in gewisser Beziehung noch unvollständiger, als die an das Fräulein von Göchhausen gegebene Abschrift; aber die Szenen, welche Goethe 1790 drucken ließ, waren doch samt und sonders sprachlich ausgereift. Das ist bei dem Faust der Göchhausenschen Abschrift, mit Ausnahme einzelner Stücke, noch nicht der Fall. Auch das größte dichterische Genie findet nicht in jedem Augenblick die dem inneren Schauen ganz und gar gemäße Form des sprachlichen Ausdrucks, und indem die flüchtige Stunde der Zeugung nötigt, daß das Wesentliche geschehe, daß der Verlauf der dichterischen Inspiration ungehemmt einem Ganzen das Leben gebe, hat der Geist nicht Zeit, beim Einzelnen zu verweilen. Den Guß zu reinigen, die kleinen Unebenheiten, welche zurückgeblieben sind, auszuglätten, ist eine zweite Arbeit, und diese letztere war an der Vorlage der Göchhausenschen Abschrift noch nicht durchweg vollzogen. Bekanntlich hat Goethe im höchsten Alter zu Eckermann geäußert: „Der Faust entstand mit meinem Werther, ich brachte ihn im Jahre 1775 mit nach Weimar. Ich hatte ihn auf Postpapier geschrieben und nichts davon gestrichen; denn ich hütete mich, eine Zeile niederzuschreiben, die nicht gut war und die nicht bestehen konnte.“ Diese Äußerung läßt sich mit den Thatsachen nicht wohl vereinigen, und entweder hat Eckermann die Worte Goethes ungenau wiedergegeben, oder Goethes Erinnerung haftete an denjenigen Szenen, an welchen auch die spätere Ausgestaltung des Werkes kaum etwas zu verbessern fand. Daß es aber mit dem Ganzen sich nicht so verhielt, das erweist ja die nunmehr veröffentlichte Abschrift des ursprünglichen Textes; die kleinen Änderungen, welche Goethe bei Herausgabe des „Fragmentes“ für nötig erachtete, zählen nach hunderten, und Ausdrücke, wie „mit Himmels Mann'“, „Ach kristlich so gesinnt“ u. s. w. waren eben „nicht gut“, „konnten nicht bestehen“. In ihnen verrät sich die Spur erster Niederschrift mitsamt den natürlichen Mängeln einer solchen.

Wir haben die Kerkerszene des ursprünglichen Textes eine halbfertige Dichtung genannt. Sie ist es schon deshalb, weil sie vielfach zum Vers ansetzt, ohne ihn durchzuführen, weil sie ein Gemenge von Prosa und Vers giebt. Ganze Sätze, ganze Zeilen wiederholte die rhythmische Fassung ohne die geringste Veränderung ihres Silbenbestandes und ihrer Wortfolge; bei andern blieb der Wortlaut nicht völlig der nämliche, wohl aber die Silbenzahl, der Silbenfall, der Wechsel von Hebung und Senkung des Tones. Hier wird man freilich unterscheiden müssen: Sätze wie folgende: „Wo ist er! Ich hab ihn rufen hören!“ — „Ich herze Dich mit tausendfacher Glut“ konnten zufällig in den Verstakt gepaßt haben, ja die letztere Stelle hört sich entschieden als Prosa an, sobald man mithört, was ihr unmittelbar vorausgeht und nachfolgt: „Folge mir, ich herze dich mit tausendfacher Glut. Nur folge mir“, lautet das Ganze, und dies ist Prosarede. Aber andern Beispielen gegenüber wird die Annahme einer zufälligen und ganz äußerlichen Übereinstimmung schon schwieriger: Die Stellen: „Weh! Weh! sie kommen. Bittrer Todt!“ — „Es faßt mich längst verwohnter Schauer“ (nachmals: „Mich faßt ein längst entwohnter Schauer“) — „Auf! — Dein Zagen zögert den Todt heran!“ (nachmals: „Fort! Dein Zagen zögert den Tod heran“) sind von Ursprung an von einer rhythmischen Bewegung durchdrungen, welche versartig ist und vom Ohr als solche empfunden wird. Noch bestimmter und überzeugender spricht sich dieses Verhältnis in nachstehenden Fällen aus:

Göchhausensche Abschrift.	Ausgabe von 1808.
Margr.	Margarete.
„Meine Mutter hab ich umgebracht! Mein Kind hab ich ertränckt.“	„Meine Mutter hab' ich umgebracht, Mein Kind hab' ich ertränkt.“
* * *	* * *

Margr.	Margarete.
„Da hinaus! Nicht um die Welt. Ist das Grab draus, komm. Lauert der Todt! komm. Von hier in's ewige Ruhe Bett weiter nicht einen Schritt."	„Da hinaus? Faust. Ins Freie. Margarete. Ist das Grab drauß, Lauert der Tod, so komm! Von hier ins ewige Ruhebett Und weiter keinen Schritt —"
* * *	* * *
Margr.	Margarete.
„Wären wir nur den Berg vorbey, da sizzt meine Mutter auf einem Stein und wackelt mit dem Kopf. Sie winckt nicht sie nickt nicht, ihr Kopf ist ihr schweer."	„Wären wir nur den Berg vorbei! Da sitzt meine Mutter auf einem Stein, Es faßt mich kalt beim Schopfe! Da sitzt meine Mutter auf einem Stein Und wackelt mit dem Kopfe; Sie winkt nicht, sie nickt nicht, ihr Kopf ist ihr schwer."
* * *	* * *
Margr.	Margarete.
„Es zuckt in iedem Nacken die Schärfe die nach meinem zuckt!"	„Schon zuckt nach jedem Nacken Die Schärfe, die nach meinem zückt."

Diese Stellen bedurften in der That nur des Absetzens in Verszeilen, um auch dem Leser als förmliche Verse oder doch als szenische Bestandteile, welche vom Rhythmus gebundener Rede durchaus beherrscht sind, sichtbar zu werden. Aber auch da, wo die ursprüngliche Fassung dem Gedanken oder Ausdruck nach mit der späteren sich weniger deckt, erkennt man, daß die Empfindung den Dichter von Anfang an aus der Prosa unmerklich in die Versform hinüberdrängte. „Ich bin so iung, so iung, und war schön und bin ein armes iunges Mädgen", sagt Margarete, und das ist Prosarede. Wenn sie aber fortfährt: „Sieh nur einmal die Blumen an, sieh nur einmal die Kron", so tragen uns schon wieder Wellen des Verses. Desgleichen bricht versartiger Rhythmus hindurch in den als Prosa geschriebenen Sätzen: „Wische sie ab ich bitte Dich! Es ist Blut dran — Stecke den Degen ein! Mein Kopf ist verrückt" und in mehreren andern.

Der Nachweis, daß die ursprüngliche Kerkerszene in vielen Bestandteilen eine Art Scheinprosa enthält, dürfte hiermit erbracht sein. Sie bietet so wenig wie die prosaische Iphigenie oder der prosaische Don Karlos ein reines Beispiel dramatischer Prosa, und wie bei der Iphigenie und dem Tasso die besondere innere Veranlagung der Dichtung zu der Versform hindrängte, so hat auch ihren geistigen Gehalt und Duft erst der Vers zu voller künstlerisch-sinnlicher Erscheinung gebracht.

Der Mangel der Ausgestaltung der dichterischen Motive verrät die „prosaische" Kerkerszene zunächst in gewissen sprachlichen Unvollkommenheiten. Faust tritt an die Kerkerthüre mit den Worten: „Es faßt mich längst verwohnter Schauer. Inneres Grauen der Menschheit. Hier! Hier! — Auf! — Dein Zagen zögert den Todt heran!" Man fühlt ja wohl, das Abgebrochene, Stockende dieser Worte hat auch seine Bedeutung, Fausts innere Beklommenheit, der Widerstreit der Empfindungen malt sich in dieser Redeweise. Aber der unausgebildete Satz „Inneres Grauen der Menschheit." wird damit nicht entschuldigt, und wenn es recht eigentlich die Aufgabe der Poesie ist, das Innere nach außen zu kehren, wenn der Mensch mit den Lippen des Dichters „sagen" kann und sagen soll, „was er leidet", so ist es doch ein Zuviel von Gedanken und Erlebnissen, was sich hier hinter Gedankenstrichen verbirgt. Zwischen „hier!" und „auf!" spielt in der Seele ein Vorgang sich ab, eine Bewegung des Empfindens findet statt und es macht den Eindruck des allzu Knappen, des Dürftigen, wenn diesen Übergang eine Redepause vertritt und zugleich die sehr verschiedenartigen Gemütsregungen, welche durch jene Worte bezeichnet werden, nacheinander durch ein ausgestoßenes Wort, in der Form des Ausrufs sich kundgeben. Im Folgenden bricht Faust bei der Jammerrede der Ärmsten, die sich vor ihn hinwälzt, in die Worte aus: „Sie verirrt und ich vermags nicht". Hier bleibt es wiederum bei einer Andeutung, die Höhe der Leidenschaft will aber mehr. Derartige Einzelheiten haben symptomatische Bedeutung, sie sind Kennzeichen für den skizzenhaften Charakter der „prosaischen" Kerkerszene. Erst die rhythmische Fassung hat die leiseren Übergänge, die seelischen Obertöne, die Fülle des ganzen Lebens herausgearbeitet; der ursprüngliche Text gleicht einem Bilde, zu welchem der Maler die Umrisse auf die Leinwand geworfen hat; die Zeichnung ist markig, ist mit kräftigster Hand geführt, aber die feinere Modellierung, die Füllung der Flächen, die Verteilung der Lichter und der Schatten, die Farbe selbst, welche den Gestalten die Blutwärme giebt, dies alles steckt noch in den Anfängen. Es ist aber nicht so sehr diese oder jene Redewendung als Einzelheit, welche eine unbefriedigende dichterische Ausgestaltung der Szene erkennen läßt, sondern die Verknüpfung der Wechselreden zu einem Ganzen, das Gesamtgefüge. Der Verlauf unserer Untersuchung wird hierfür die Belege ergeben.

Am 5. Mai 1798 schreibt Goethe an Schiller: „Meinen Faust habe ich um ein gutes weiter gebracht. Das alte noch vorrätige höchst confuse Manuscript ist abgeschrieben und die Teile sind in abgesonderten Lagen, nach den Nummern eines ausführlichen Schemas hinter einander gelegt; nun kann ich jeden Augenblick der Stimmung nutzen, um einzelne Teile weiter auszuführen und das ganze früher oder später zusammenzustellen. — Ein sehr sonderbarer Fall erscheint dabei: Einige tragische Szenen waren in Prosa geschrieben, sie sind durch ihre Natürlichkeit und Stärke, in Verhältnis gegen das andere, ganz unerträglich. Ich suche sie deswegen gegenwärtig in Reime zu bringen, da denn die Idee, wie durch einen Flor durchscheint, die unmittelbare Wirkung des ungeheuren Stoffes aber gedämpft wird." Ohne Zweifel gehört die Kerkerszene zu denjenigen Szenen, von welchen Goethe hier spricht. Jetzt, da ihre prosaische Fassung uns vorliegt, vermögen wir den Eindruck, welchen der Dichter empfand, uns zu wiederholen. Und es ist nicht anders: die prosaische Kerkerszene wirkt erschütternd, aber so, daß das Entsetzliche uns erdrückt. Die ästhetische Empfindung, welche jedes

Kunstwerk, welche auch die herbste Tragik in uns hervorrufen soll, kann nicht aufkommen bei dieser Überfülle von Grauen, welche ihre Schattenwolken auf unsere Seele herabsenkt. Das sind Jammerlaute, die an allen unsern Nervenfasern zerren, das ist ein Bild von menschlichem Elend und erbarmungslos den Menschen zertretendem Schicksal, bei welchem zu verweilen in der That „unerträglich" wird. Es ist ja nicht die Absicht des Dichters, ins Grelle, ins Häßliche zu zeichnen; und dennoch, bei dieser Nacktheit maßlosen Leides haben wir eine ähnliche Empfindung wie etwa bei der Statue des geschundenen Bartolomäus im Mailänder Dom. In einer solchen Wirkung aber besteht nicht das Höchste der Kunst, so sehr wir den Künstler bewundern mögen. Auch die Kerkerszene in Versen erschüttert uns im Tiefsten, auch bei ihr faßt „der Menschheit ganzer Jammer" uns an; aber die Empfindung des Fürchterlichen wird gemildert durch die lindernden Mittel der Kunst. Indem wir durch ein Thal der Schrecken wandeln, reicht uns die lichte Gestalt höchster Schönheit die hilfreiche Hand. Die tragischen Geschicke bleiben die nämlichen wie zuvor; das Gemälde des tiefsten Elends ist seinem stofflichen Bestand nach nicht verändert; aber wir sehen die Dinge durch ein Medium, das wie ein verklärender Goldton sich über sie legt, durch einen Schleier, welcher eine Schonung unserer Augen bedeutet. Und in der Thatsache, daß die Kunst eine solche Summe von Grauen zu überwinden, geistig genießbar zu machen vermag, empfangen wir die eine Bürgschaft, daß die Barbarei des Erdenlebens überwältigt wird durch den menschlichen Geist, daß Geist, Liebe und Schönheit gleich den Strahlen einer besseren Welt das Irdische durchleuchten.

Etwas Idealisierendes, von der Herrschaft des Schreckens Befreiendes, etwas Wohlthuendes liegt schon in dem Wohllaut der Sprache, welcher hier ausgegossen ist. Eine Musik der Worte schlägt an unser Ohr, wie sie in der deutschen Sprache und vielleicht in keiner Sprache der Welt zum zweiten Male erklungen ist, eine Musik der Sprache, welche mit aller Schlichtheit und Natürlichkeit den höchsten Grad von Schönheit, von Beseelung verbindet. Wenn „der Menschheit ganzer Jammer" uns aus dieser Szene entgegenschreit, so vernehmen wir zugleich auch die süßesten Stimmen der Liebe. Und wie bedacht ist der Vers, der Reim, alle weicheren Empfindungen, jeden Herzenslaut der Treue, der Hingebung, des wehmütigen Erinnerns an vergangenes Glück in die Sprache zu locken! Dort, in der prosaischen Szene, vollzieht sich der Ausdruck der Gefühle in kurzen Stößen, die Sprache verstummt und in hartem Übergang folgen wechselnde Affekte; hier, in der rhythmischen Fassung, tönt jeder Pulsschlag der Empfindung in seiner Fülle aus, und der Rhythmus des Verses trägt den Atem der Seele. Hier ist nichts von äußerlicher Zuthat, nichts von Füllsel, nichts von Schmuck; der Vers wird zur natürlichen Sprache der Leidenschaft, er ist die Form selbst, in der die leisesten und innersten Bewegungen des Seelenlebens sich vollziehen.

Eine Vergleichung der Einzelheiten beider Texte ist gerade in dieser Hinsicht höchst lehrreich; die vorliegende Abhandlung würde jedoch zu einem Buche anschwellen, wenn sie auf Hindeutungen sich nicht beschränken wollte. Begnügen wir uns also mit ein paar Beispielen!

In der Göchhausenschen Abschrift lesen wir:

„Faust (der sich zu ihr hinwirft)

Gretgen!

Margr. (die sich aufreist)

Wo ist er! Ich hab ihn rufen hören! er rief Gretgen! Er rief mir! Wo ist er! Ach durch all das Heulen und Zähnklappen erkenn ich ihn, er ruft mir: Gretgen! (Sich vor ihm niederwerfend) Mann! Mann! Gieb mir ihn schaff mir ihn! Wo ist er!

Faust (erfaßt sie wütend um den Hals)

Meine Liebe! Meine Liebe!

Margr.

(sinkt ihr Haupt in seinen Schoos verbergend).

Faust

Auf meine Liebe! Dein Mörder wird Dein Befreyer. Auf! — (Er schließt über ihrer Betäubung die Arm Kette auf) Komm, wir entgehen dem schröcklichen Schicksaal."

Dafür setzte die Ausgabe von 1808:

„Faust (wirft sich nieder).

Ein Liebender liegt Dir zu Füßen,
Die Jammerknechtschaft aufzuschließen.

Margarete (wirft sich zu ihm).

O laß uns knien, die Heil'gen anzurufen!
Sieh! unter diesen Stufen,
Unter der Schwelle
Siedet die Hölle!
Der Böse,
Mit furchtbarem Grimme,
Macht ein Getöse!

Faust (laut).

Gretchen! Gretchen!

Margarete (aufmerksam).

Das war des Freundes Stimme!
(Sie springt auf; die Ketten fallen ab.)
Wo ist er? Ich hab' ihn rufen hören.
Ich bin frei! Mir soll Niemand wehren.
An seinen Hals will ich fliegen,
An seinem Busen liegen!
Er rief Gretchen! Er stand auf der Schwelle
Mitten durchs Heulen und Klappen der Hölle,
Durch den grimmigen, teuflischen Hohn
Erkannt' ich den süßen, den liebenden Ton.

Faust.

Ich bin's!

Margarete.

Du bist's! O sag es noch einmal!
(Ihn fassend.)
Er ist's! Er ist's! Wohin ist alle Qual?
Wohin die Angst des Kerkers? Der Ketten?
Du bist's! Kommst, mich zu retten!
Ich bin gerettet! — Schon ist die Straße wieder da,
Auf der ich dich zum ersten Male sah,
Und der heitere Garten,
Wo ich und Marthe deiner warten.

Faust (fortstrebend).

Komm mit! Komm mit!

Margarete.

O weile!
Weil' ich doch so gern, wo du weilest.
(Liebkosend.)

Faust.

Eile!
Wenn du nicht eilest,
Werden wir's theuer büßen müssen."

Es ist in Kürze kaum zu sagen, in welchem Grade und in wievielen Stücken dieser Abschnitt durch die Überarbeitung gewonnen hat. Der Eindruck, welchen Gretchen von Fausts Erscheinen empfängt, die Veränderung, welche in ihrem Seelenzustand sich vollzieht, ist ungleich reicher entwickelt; die Empfindungsübergänge sind von ihrem Werden an bloßgelegt und jeder Affekt lädt in seinem ganzen natürlichen Umfang, in voller Stärke sich aus. Faust schließt die Ketten der Unglücklichen auf; mit leisem Wort hat er zu ihr gesprochen, und von Mitleid erschüttert wirft er zu ihren Füßen sich nieder. Sie erkennt ihn nicht, sie mißversteht seine Geberde; aus Hinbrüten und Selbstvergessenheit, aus dem Dämmerleben ihrer Träume jählings aufgeschreckt, fühlt sie die grausame Berührung der Wirklichkeit, und alle Ängste des Todes werden über sie Herr. Die entsetzlichsten Erinnerungsbilder jagen durch ihre Seele, wie Blutstropfen des Herzens brechen rührende Klagen von ihren Lippen; auch die Marter des Gewissens wacht wieder auf, und als drohten die finsteren Gewalten der Hölle die Arme noch einmal nach ihr auszustrecken, wirft sie in heißem Flehen zu den Himmlischen sich zu Boden. Eine Spur dieser Angstvorstellung enthält auch der prosaische Text; aber nur undeutlich und nachträglich bringt sie der Ausdruck „ach durch all das Heulen und Zähnklappen“ zur Geltung. Nun ruft Faust zum ersten Male mit lauter Stimme den Namen „Gretchen“; sie wird „aufmerksam“, sie erkennt sogleich „des Freundes Stimme“, aber bevor der Erguß der dadurch erweckten Empfindung ihr vom Herzen stürzt, tritt eine flüchtige Pause ein, dieselbe Pause, in welche das Aufspringen, das Abwerfen der Kette fällt, und dieses Zeitteilchens bedarf die Verstörte, um das ungeahnte Ereignis zu fassen, um des Wechsels der Dinge sich bewußt zu werden. Jetzt aber bricht der Sturm des Jubels durch die geöffneten Pforten und ein Strom der Rede begleitet ihn, in dessen gegen den Ausgang zu immer mehr jagenden und anschwellenden Rhythmen der Stumpfste der Stumpfen die steigende Hochflut leidenschaftlichen Glücksgefühls, leidenschaftlicher Freiheitsempfindung heraushört. Die Prosa kommt dieser Bewegung nicht nach und überstürzt sich schließlich in gewaltsamem Anlauf. Dabei ist es nur zu loben, daß die ursprüngliche Anrede: „Mann! Mann! Gieb mir ihn!“ u. s. w. weggefallen ist: nachdem Gretchen einmal die Stimme des Geliebten erkannt hat, ist es nicht mehr wohl möglich, daß sie den vor ihr liegenden geradezu mit dem Henker verwechselt oder als einen Fremden anspricht. Die eigentümliche geistige Verfassung, in welcher Gretchen sich befindet, ist überhaupt von der rhythmischen Kerkerszene folgerichtiger gezeichnet. Das Helldunkel des Bewußtseins, in welchem sie lebt, bedingt es, daß sie von den Übergängen aus verworrener zu lichterer Erkenntnis sich **nicht** Rechenschaft giebt, daß sie über ihr eigenes Denken und seine verschlungenen Pfade **nicht** denkt. Wenn sie aber in der prosaischen Szene auf Fausts Zuruf: „Ich bin's, komm mit“ erwidert: „Ich begreiffs nicht“, so thut sie einen Schritt aus dieser Unbewußtheit, aus einem Zustand, in welchem ganz allein das unmittelbare Gefühlsleben ihr die Richtung giebt, heraus. — Nehmen wir aber den Faden der Untersuchung wieder auf! „Des Freundes Stimme“ hat auf Gretchen die mächtigste Wirkung geübt; aber freilich, seine Wiederkehr, seine Gegenwart, das ist ein so ungeheurer, ein so plötzlicher Umschwung, daß die Seele sich an ihn erst gewöhnen muß. Höchstes Glück, welches den Menschen mit der Schnelle des Blitzes überrascht, will geglaubt sein, will gewissermaßen mit geistigen Händen gegriffen sein; so schmiegt sich die Zitternde an Faust mit den Worten: „Du bist's! O sag es noch einmal!“ und erst indem sie selbst wieder und wieder die Bestätigung sich zu Gehör spricht, kehrt die Ruhe holder Gewißheit in sie ein, wiegt sie sich auf dem Gipfel der Seligkeit. Dieser Zug fehlt im prosaischen Texte durchaus: die Frage: „Heinrich, bist du's?“ welche die Prosa an späterer Stelle einschaltet, ist von ganz anderer Bedeutung, ist mißtrauische Rede des zweifelnden Verstandes und hat an der entsprechenden Stelle des rhythmischen Textes ein Gegenstück, freilich kein völlig gleichartiges: denn die Worte: „Und bist du's denn? Und bist du's auch gewiß?“ sind mehr in träumerischem Tone gesprochen, und wie sie einer Wendung des Gespräches angehören, gemäß welcher Gretchen dem zum Handeln dringlicher mahnenden Faust gegenüber wieder in sich selbst zurücksinkt, so nimmt ihnen auch der Wegfall des Namensanrufs und der Wegfall der hier ursprünglich folgenden Rede: „Ich begreiffs nicht“ den Charakter des sachlich Prüfenden, des Skeptischen. — Aber noch in anderer Hinsicht ist das Gretchen des prosaischen Textes ärmer: das Wiederaufsteigen der lieblichsten Erinnerungen fehlt ihr. Auch dieser seelische Vorgang ist Notwendigkeit, ist so natürlich als rührend: die Geister unschuldigen Frohmuts kehren auf einen Augenblick wieder, die nämlichen, welche in den Tagen junger Liebe Gretchen umschwebten; so fließen aus Gegenwart und Vergangenheit die Gedankenbahnen zusammen, die Bilder der ersten Begegnung mit dem Geliebten wachen auf, und das von weichster Milde durchhauchte Wort „O weile!“ ist ein Flehen, welches das reine Glück des Gedenkens und das trügerische Geschenk der Stunde zugleich festhalten möchte. — Jetzt erst hat eine seelische Entwickelung ihren vollen Ablauf gefunden, jetzt erst hat ein in sich geschlossener Kreis von Empfindungen ausgetönt. Wie dürftig, wie unzulänglich ist der Gesamtheit dieser Verse gegenüber die Prosa! Das „wütend“ der szenarischen Anweisung, als Wort so recht ein Merkmal des Geniestils, bleibt an den Pforten der aus tiefster Menschenkenntnis geschöpften Tragik dieser Szene; erst die rhythmische Bearbeitung hat das Fortissimo dichterischer Empfindung in die Rede selbst übergeführt und dabei doch jedes Stoffliche vergeistigt.

(Fortsetzung folgt.)



Luigi Alberti. — Contro corrente.

Firenze. — Mariano Ricci. — 1888.

Selten lese ich die neuesten Bücher in ziervollen Elzevir-Ausgaben und jene sogenannten litterarischen Zeitschriften, die allwöchentlich in allen Teilen Italiens das Licht der Welt erblicken.

Diesmal aber bin ich von meiner Gewohnheit abgewichen, und warum diesmal? Erstens weil das Buch, von dem ich sprechen will, kein Elzevir ist — ohne beleidigende Absicht gegen den geneigten Leser sei's gesagt — sodann weil die verschiedenen Stücke, die das Büchlein bilden, vom wahren galantuomo Herrn Alberti geschrieben sind. Und wenn ich das auch nicht gesagt hätte, würde der erfahrene Leser es doch aus jeder Seite des Buches herausfühlen. Ja das ist einer der größeren Vorzüge, insofern die darin enthaltenen Stücke gar mannigfaltig an Form und Inhalt sind, und das Buch auf den ersten Blick etwa wenig anziehend oder gar — Verzeihung! — schlüpfrig scheinen könnte.

Und doch findet sich in ihm keiner dieser beiden Fehler, im Gegenteil, die Ehrenhaftigkeit der darin dargelegten Grundsätze und die meisterhafte Handhabung der toskanischen Sprache üben auf den Geist des Lesers einen dauernden Reiz aus. Doch, obwohl ich ihm versichere, daß er das ganze Buch von Anfang bis zu Ende mit Vergnügen lesen wird, will ich einige Mängel nicht verhehlen, die er in den prosaischen Stücken finden wird, wie etwa einige zu lang gezogene, mit Satzzeichen und Einschaltungen bespickte Satzgebilde (S. 79, 97 u. a.), einige weniger gut als die andern gelungenen Skizzen, und zwar nicht wegen der Form, die stets gewählt und sprachgerecht erscheint, sondern vielmehr wegen des darin entwickelten Grundsatzes (z. B. i fiori, S. 85—93, u. a.)

Doch das sind kleine Flecken, die in Erzeugnissen jeder Art unvermeidlich sind, und wenn es sich um künstlerische Beurteilung handelt, drängt sich das subjektive Element, auch wider Wunsch und Willen, stets hinein und meistert . . . . nach eigenem Ermessen. Wie dem auch sei, gewiß scheint mir, daß die Gedichte weit höher als die prosaischen Stücke stehen, in ihnen offenbart sich und glänzt ohne Unterbrechung der poetische Schwung, der in unserem Verfasser aus einer geistreichen Einbildungskraft und einer durch die Klassiker fein gebildeten Seele entspringt.

Ich kann nicht sagen, daß mir die Selbstschilderung, die uns der Verfasser im Eingang des Buches giebt, besonders gefällt; vielleicht weil schon andere, höher angelegte Geister uns in dem Selbstbildnis vollkommen befriedigt haben, daß wir wenig besseres hoffen und erwarten, vielleicht auch, weil andere Gedichte dieses Buches uns weit mehr befriedigen, sowohl durch Lieblichkeit der Form als durch Gewähltheit der Versbildung, als auch durch größere Erhabenheit der entwickelten Gedanken, wie z. B. „l'ultimo notte di una tradita" (Letzte Nacht einer Verlassenen, S. 37—40), „parole d'amore" (Liebesworte, S. 55—57).

Das schönste Stück des Buches ist, wir erklären es ohne Bedenken, „il rospo" (die Kröte) . . . sonderbar fürwahr, daß über solchen Gegenstand Verse von unvergleichlicher Schönheit und vor allem von ergreifender Gedankenhoheit möglich sind.

Und dennoch ist dem so! „Die Kröte" ist nicht allein ein glänzendes Gedicht in siebensilbigen Versen (in dreifüßigen überzähligen Jamben), sondern auch ein wirklicher, kräftig durchgeführter Kampf gegen jene Dichterschule, jene Übertreibung, die den Namen Verismus trägt und ihren hervorragendsten Vertreter in Lorenzo Stecchetti besitzt. In unserem Verfasser verschmelzen sich der Dichter und der Satyriker, der Kunstrichter und der Künstler und durchdringen sich gegenseitig derart, daß in diesem wie in allen anderen Stücken die ehrenhafte Gestalt des Verfassers lichtvoll erscheint.

Ich weiß nicht, ob dem Verfasser jenes Gesetz bekannt ist, das ein den Engländern und Deutschen so teurer und uns Italienern nicht unbekannter Schriftsteller (Lewes) vor langer Zeit gefunden hat, nämlich daß die Worte große Mittelpunkte der Ideenansammlung sind, und daß die Tüchtigkeit eines Schriftstellers um so größer ist, je besser er durch geschickte Verwendung der Worte schöne und zahlreiche Gedanken zu erwecken vermag. Gewiß ist es, beim Lesen der letzten vier Verse der „ultimo notte di una tradita" Erhabenheit der entwickelten Gedanken, wie z. B. „l'ultimo notte di una tradita" (Letzte Nacht einer Verlassenen, S. 37—40), „parole d'amore" (Liebesworte, S. 55—57), oder „la madre povero d'un soldato morto a Saati" (die arme Mutter eines bei Saati Gefallenen). Diese Gedichte enthalten Stellen von rührender Schönheit und wunderbarer Gedankentiefe. Selten ist die Verzweiflung einer treulos Verlassenen rührender und schöner geschildert worden als in dem ersterwähnten Gedichte.

La madre povero ist eine herbe Streitrede gegen die italienische Afrikaexpedition.

> Ma perchè è andato — laggiù lontano?
> Questo soltanto — vorrei saper;
> M'han detto tutti — che è morto invano
> Senz' altra gloria — che il suo dover *)

ruft die verzweifelte Mutter. Sie hätte den Sohn hergegeben, wäre er im Kampfe für Italiens Freiheit gestorben. Aber so! È morto invano, senz' altro gloria che il suo dover. Welche Bitterkeit liegt nicht in diesen Worten.

Der mit der zeitgenössischen italienischen Litteratur vertraute Leser wird in dem Buche noch manchen scharfen Hieb gegen die gegenwärtigen litterarischen Zustände in Italien finden, wie z. B. in dem Gedicht „Voci d'un morto" (Stimme eines Toten) u. a.

> Or tranquillo le vie passo, e sorride
> A una sposa gentil, fatto securo
> Dall' oblio del passato!
> Ecco la vita! **)

---

*) Und weshalb ist er gezogen
In die Ferne? Jeder sagt mir
Daß umsonst sein Blut vergossen
Ruhmlos, nur der Pflicht gehorchend.

**) Und er geht ruhig seinen Weg und widmet
Nun einer andern seine Liebesschwüre. Den Verrat
Bedeckt der Tod. Das ist das Leben!

offenbart das Gesetz des englischen Kunstrichters in voller Kraft (sei es nun dem Herrn Alberti bekannt oder nicht), und wir, bewegt von solcher Schönheit des Ausdrucks, von solcher Reinheit der Sprache, von solcher Ehrenhaftigkeit der Grundsätze, fragen uns: warum sind solche Dichter heut zu Tage so selten?

Florenz. Alberto Maioli.



Leo Tolstoj als Kriegsdarsteller in seinem Roman „Krieg und Frieden“.

Von Otto Kämmel.

(Schluß.)

Weitaus das großartigste wohl überhaupt aller Schlachtenbilder, die jemals einem modernen Dichter gelungen sind, ist die Darstellung des gewaltigen Kampfes von Borodino am 7. September 26. August 1812 (auf fast 100 Seiten des 3. Bandes). Hier knüpft Rostow auf russischer Seite alles an drei Personen, Graf Pierre Besuchow, der hinausfährt, um die erwartete Schlacht als friedlicher Beobachter mitanzusehen, an Fürst Bolkonskij, damals Oberst eines Jägerregiments und an Kutusow, also an drei Männer, die nicht nur an sehr verschiedenen Punkten des ungeheuren Schlachtfeldes sich befinden, sondern auch in höchst verschiedener Stellung zu den Ereignissen sie mit sehr verschiedenen Augen betrachten, der erste als Laie, der zweite als mithandelnder Offizier, der dritte als Oberbefehlshaber. Auf der anderen Seite dreht sich alles wieder um Napoleon.

In breiter Einleitung schildert Tolstoj zunächst die Vorbereitungen und die Stimmungen auf beiden Seiten an dem Sonntage, der dem Kampfe vorausging und vollkommen still verlief. Wir begleiten zunächst Besuchow auf das Schlachtfeld hinaus durch bunt wechselnde, scharf von einander sich abhebende Scenen hindurch.

Am 25. August (6. September) früh morgens fuhr Graf Besuchow (Pierre) aus Moshaisk hinaus. Auf dem langen, gewundenen Abstieg von einem Berge, der aus der Stadt an einer hoch oben seitwärts stehenden Kirche, wo eben Gottesdienst und Predigt stattfand, vorüberführte, sprang Pierre aus dem Wagen und ging zu Fuße weiter. Hinter ihm kam ein Reiterregiment herab, seine Sänger voraus. Ihm entgegen stieg ein Zug von Bauernwagen (Teljega) empor mit den Verwundeten aus dem gestrigen Gefecht. Die Bauern, welche sie lenkten, liefen von der einen Seite zur andern, wobei sie in die Pferde hineinschrieen und mit der Knute auf sie losschlugen. Die Wagen, auf denen zu 3 oder 4 verwundete Soldaten saßen oder lagen, schwankten auf dem gewundenen Wege über die Steine, welche wie eine Art Pflaster ihn bedeckten; die Verwundeten, mit Lappen verbunden, bleich, die Lippen zusammengepreßt und die Brauen zusammengezogen, hielten sich an den Stangen fest, da sie in den Wagen hin und her gestoßen wurden.

Pierres Kutscher rief einem Haufen Verwundeter zu, sie sollten sich zusammenhalten. Das Reiterregiment, welches singend die Straße herunterkam, bewegte sich auf Pierres Wagen zu und beengte den Weg. Pierre hielt an, indem er sich an den Rand des Hohlwegs drückte. Die Sonne erreichte hinter dem Abhange hervor nicht die Tiefe des Weges, dort war es kalt und feucht; Pierre zu Häupten dagegen schien die warme Augustsonne und heiter klang Glockengeläute. Ein Geschirr mit Verwundeten hielt am Rande des Wegs dicht bei Pierre. Der Lenker in Bastschuhen lief aufatmend zu seinem Wagen, legte einen Stein unter die reiflosen Hinterräder und begann das Riemenzeug seines Rößleins in Ordnung zu bringen.

Ein Verwundeter, ein alter Soldat mit verbundener Hand, der hinter der Teljega ging, faßte sie mit der gesunden Hand und sah auf Pierre:

„Wie, Landsmann, wollen sie uns hier liegen lassen oder bis Moskau schleppen?“ sagte er.

Pierre war so in Nachdenken versunken, daß er die Frage überhörte. Er sah bald auf das Reiterregiment, welches jetzt dem Zuge der Verwundeten begegnete, bald nach der Teljega, auf der ein Verwundeter aufrecht stand, während zwei Verwundete saßen und einer lag. Der eine von jenen beiden war vermutlich an der Wange verwundet. Sein ganzer Kopf war mit Lappen verbunden und die eine Backe zur Dicke eines Kindskopfes aufgetrieben, Mund und Nase an der Seite. Dieser Soldat blickte nach der Kirche und bekreuzigte sich. Der andere, ein junger Mensch, ein Rekrut, milchbärtig und bleich, mit fast blutlosem, schmalen Gesicht, blickte beständig mit gutmütigem Lächeln auf Pierre. Der dritte lag tief, so daß von seinem Gesicht nichts zu sehen war. Die kavalleristischen Sänger zogen unmittelbar an der Teljega vorbei. — —

„Ja in fremdem Lande hausen,“ begannen sie ein lustiges Soldatenlied. Wie ein Echo, doch in andrer Weise heiter, klangen in der Höhe die metallischen Klänge des Geläutes. Und wieder mit einer anderen Heiterkeit übergossen die Höhe des gegenüberliegenden Abhanges die warmen Sonnenstrahlen. Aber unter dem Abhange bei dem Wagen mit den Verwundeten neben dem verschnaufenden Rößlein, bei dem Pierre stand, war es feucht, finster und traurig.

Der Soldat mit der verschwollenen Backe blickte ärgerlich auf die singenden Reiter. „Prahlhänse!“ sagte er verdrießlich.

„Heut giebt's nicht bloß Soldaten, ich habe auch Bauern gesehen; Bauern, auch die treiben sie herzu,“ sagte mit trübem Lächeln der Soldat, der hinter der Teljega stand, indem er sich an Pierre wandte. „Heute giebts keinen Unterschied. Mit dem ganzen Volke wollen sie drüber herfallen, nur ein Wort gilt: Moskau!“ Obwohl die Worte nicht recht deutlich waren, so begriff doch Pierre alles, was er sagen wollte, und nickte zustimmend mit dem Kopfe.

Der Weg wurde frei und Pierre fuhr weiter, den Berg hinunter. Etwa vier Werst weiter begegnete er dem ersten Bekannten und wandte sich freudig an ihn. Es war einer von den Oberstabsärzten der Armee; er fuhr in einer Britschka Pierre entgegen, saß neben einem jungen Arzte und ließ, als er Pierre erkannte, seinen Kosaken, der als Kutscher auf dem Bocke saß, halten.

„Graf! wie kommen Sie hierher?“ fragte er. — „Ich wollte mir die Sache etwas ansehen.“ — „Ja, ja, zu sehen wird's etwas geben.“ Pierre sprang ab und erklärte dem Arzte seine Absicht, an der Schlacht teilzunehmen. Der Arzt riet ihm, sich unmittelbar an den Höchstkommandierenden zu wenden. „Gott weiß, wo Sie ihn in der Schlacht finden“, sagte er, einen Blick mit seinem jungen Begleiter tauschend, „aber der Höchskommandierende kennt Sie und wird Sie gnädig aufnehmen. Ja, thun Sie das!“

Der Arzt schien ermüdet und eilig.

„Sie denken — —? Doch ich möchte Sie noch fragen, wo die Stellung eigentlich ist?“ sagte Pierre.

„Die Stellung? Das geht mich nichts an. Fahren Sie nach Tatarinowo, dort schanzen sie an etwas Großem. Dort gehen Sie auf einen Hügel: von da ist's zu sehen.“

„Von dort ist's zu sehen? — Wenn Sie mir . . . .“ Aber der Doktor unterbrach ihn und wandte sich zur Britschka.

„Ich würde Sie hinführen, weiß Gott — aber (er zeigte nach dem Halse) ich hetze zum Korpskommandeur. Wissen Sie, wie's bei uns steht? — Sie wissen, Graf, morgen giebt's eine Schlacht; auf 100,000 Mann muß man gering gezählt 20,000 Verwundete rechnen; aber wir haben weder Tragen noch Streckbetten noch Feldscherer noch Ärzte auch nur für 6000. 10,000 Teljegen sind da, aber es ist auch anderes nötig; wie man sich bettet, so liegt man.“

Der seltsame Gedanke, daß von diesen Tausenden lebendiger, gesunder Leute, Jungen und Alten, die mit heiterem Erstaunen

auf seinen weißen Hut gesehen, wahrscheinlich 20,000 zu Wunden und Tod bestimmt seien (vielleicht eben die, welche er gesehen), erschütterte Pierre.

„Sie werden morgen vielleicht sterben, weshalb denken sie an irgend etwas anderes als an den Tod?"

Und plötzlich stand ihm in einer geheimnisvollen Gedankenverbindung die Fahrt von dem Berge bei Moshaisk vor der Seele, die Wagen mit den Verwundeten, das Geläute, die schrägen Strahlen der Sonne und der Gesang der Reiter.

„Diese Reiter ziehen zur Schlacht und begegnen Verwundeten und nicht eine Minute denken sie darüber nach, was sie erwartet, sondern ziehen vorüber und winken ihnen zu. Und von diesen allen sind 20,000 dem Tode geweiht, und sie wundern sich über meinen Hut! Seltsam!" dachte Pierre und fuhr weiter nach Tatarinowo.

Bei dem Edelhofe Tatarinowo, auf der linken Seite der Straße, standen Equipagen, Fourgons, Haufen von Offiziersburschen und Schildwachen. Dort lag der Höchstkommandierende. Aber als Pierre ankam, war er nicht da und fast niemand vom Generalstabe. Alle waren in der Kirche. Er fuhr weiter nach Gorki.*)

Als er den Berg hinauf kam und in die kleine Dorfgasse hineinfuhr, sah er zum erstenmale Landsturmbauern (Opoltschenzy, vom Narodnoe Opoltschenje) mit Kreuzen an den Mützen und in weißen Hemden, die unter lautem Reden und Lachen, aufgeregt und erhitzt, an irgend etwas rechts vom Wege, auf einem großen grasbewachsenen Hügel arbeiteten. Die einen gruben mit Schaufeln am Berge, andere führten in Schubkarren auf Brettern die Erde fort, noch andere standen müßig umher. Zwei Offiziere standen auf dem Hügel, die sie anwiesen. Als Pierre diese Bauern sah, die sich offenbar noch über die ihnen ungewohnte kriegerische Lage ergötzten, erinnerte er sich der verwundeten Soldaten in Moshaisk, und ihm wurde begreiflich, was der Soldat mit dem Ausdruck: „Mit dem ganzen Volke wollen sie drüber herfallen," hatte sagen wollen. Der Anblick dieser auf dem Schlachtfelde arbeitenden bärtigen Bauern mit dem schweißgebadeten Nacken und den weit aufgeschlagenen Hemdkragen, aus denen hervor man den verbrannten Hals sah, wirkte auf Pierre stärker als alles, was er bis jetzt von der Feierlichkeit und Bedeutsamkeit des bevorstehenden Augenblicks gesehen und gehört hatte.

Pierre sprang aus dem Wagen und stieg an den arbeitenden Landstürmern vorüber den Hügel hinauf, von dem das ganze Schlachtfeld sichtbar war. Es war 11 Uhr morgens. Die Sonne stand ihm etwas links und rückwärts und beleuchtete in der reinen scharfen Luft hell das ungeheure Rundgemälde, das sich auf dem amphitheatralisch ansteigenden Gelände vor ihm ausbreitete.

Nach links hinauf lief, dies Amphitheater durchschneidend, die große Straße nach Smolensk. Sie führte durch ein Dorf mit weißer Kirche, das gegen 500 Schritt von dem Hügel entfernt und etwas tiefer lag. Das war Borodinó. Die Straße überschritt unterhalb des Dorfes eine Brücke und wand sich dann bergauf bergab immer höher und höher nach dem auf 6 Werst hin sichtbaren Dorfe Waluewo. Dort war Napoleons Hauptquartier. Hinter Waluewo verschwand sie in dem gelbgrünen Walde am Horizont. In diesem Birken- und Tannenwalde glänzte in der Sonne rechts von der Richtung des Weges fernher das Kreuz und der Kirchturm des Kolozkijklosters. In dieser blauen Ferne sah man rechts und links vom Walde und von der Straße an verschiedenen Stellen rauchende Feuer und zahllose Massen russischer und feindlicher Truppen. Rechts, längs des Laufes der Kolotscha und der Moskwa, war das Gelände schluchtenreich und bergig. Zwischen den Schluchten sah man in der Ferne die Dörfer Bessubowo und Sacharino. Nach links war das Land mehr eben, dort lagen Getreidefelder und man gewahrte ein einziges, niedergebranntes, noch rauchendes Dorf, Ssemenowskaja.

Alles, was Pierre zur rechten und zur linken sah, war so unbestimmt, daß weder die eine noch die andere Seite des Feldes seine Erwartung völlig befriedigte. Es war überhaupt nicht ein Schlachtfeld, wie er es zu sehen erwartete, sondern Felder, Ebenen, Truppen, Wälder, rauchende Feuer, Dörfer, Hügel, Bäche, und soviel auch Pierre sich die Sache klar zu machen suchte, er konnte in diesem lebenerfüllten Gelände die „Stellung" nicht finden, ja er konnte nicht einmal unsere Truppen von den feindlichen unterscheiden.

*) Kleines Dorf über der Kolotscha, gerade gegenüber von Borodino, 1 Werst entfernt.

Ein Adjutant macht ihm dann das Einzelne deutlich und spricht die Erwartung aus, daß der Feind den Versuch machen werde, den schwachen rechten Flügel zu umgehen. Während dem verbreitet sich die Kunde, die „heilige Mutter Gottes von Smolensk" werde über das Schlachtfeld getragen. Da eilen Landstürmer, Soldaten, Offiziere dem wunderthätigen Bilde entgegen, bekreuzigen sich vor ihm, werfen sich in die Kniee und beten, auch Kutusow bezeigt seine Verehrung; es soll allen deutlich werden, daß es ein heiliger Krieg ist, der da geführt wird, eine echt russische Scene, die den ganzen tiefen Ernst der Lage und die Stimmung des Heeres hell beleuchtet.

Doch die Kehrseite fehlt nicht. Pierre trifft mit Boris Drubezkoj zusammen und muß da sehen, daß diese Herren nur an die Nebenbuhlerschaft und Eifersucht zwischen Kutusow und Bennigsen denken und noch mehr daran, wie sie unter allen Umständen und namentlich durch die bevorstehende Schlacht Beförderung erjagen können, einen anderen Zweck hat überhaupt für sie dies Ereignis nicht. Aber dieser Eindruck tritt rasch wieder zurück, denn indem nun Pierre mit Boris Drubezkoj und Bennigsen durch die ganze Aufstellung der Russen reitet, trifft er zuletzt am äußersten linken Flügel mit dem ihm wohlbekannten Fürsten Bolkonskij zusammen, der in einer einsamen Scheune sein Quartier hat; ringsum liegen seine Jäger. Eben hat er sein ganzes bisheriges Leben an sich vorübergehen lassen, alles kommt ihm nichtig vor gegenüber dem Tode, der ihn morgen treffen kann (und trifft); in ausführlichem Gespräch setzt er dann Pierre seine Anschauungen vom Wesen des Krieges und namentlich dieses Krieges auseinander.

Die Scene wechselt, wir befinden uns auf der anderen Seite, im Hauptquartiere Napoleons bei Waluewo, etwa drei Werst hinter Borodino. Als er eben bei seiner Ankleidung ist, die mit einer gewissen satirischen Ausführlichkeit beschrieben wird, bringt ihm der Hofpräfekt de Bossé von Paris als Geschenk der Kaiserin ein Bild seines kleinen Sohnes, des Königs von Rom, wie er mit einer Kugel spielt. Doch diese Kugel ist die Weltkugel und sein Stab das Scepter. Als „echter Italiener" — „Commediante!" sagte Papst Pius VII. — schauspielert Napoleon seinem Gefolge tiefe väterliche Rührung vor, bis das ihm selbst langweilig wird; dann läßt er das Bild vor dem Zelte aufstellen, damit seine Garde für den einjährigen Knaben sich begeistere. Der Gegensatz dieser echt Napoleonischen Geziertheit und Selbstvergötterung zu der tiefernsten Stimmung der russischen Massen auf der anderen Seite wirkt unwiderstehlich, und diese Wirkung wird noch verstärkt, wenn man sieht, wie nun Napoleon, nachdem er seine Aufstellung nochmals besichtigt, vor innerer Aufregung die Nacht nicht schlafen kann; früh 3 Uhr schon steht er auf, läßt sich Punsch bringen und unterhält sich mit seinem Generaladjutanten Rapp über seinen Schnupfen, die Verpflegung der Garden, den menschlichen Körper, die Kriegskunst u. s. f. Um 4 Uhr geht er hinaus, die Nacht ist feucht und kalt und alles ringsum still; dann hört er das dumpfe

Getöse seiner Truppen, die sich in Bewegung setzen. Mit wenigen Strichen zeichnet nun Tolstoj den Schauplatz.

„Es tagt, der Himmel hellte sich auf, nur im Osten stand eine Wolke. Die verlassenen Wachtfeuer verglommen im fahlen Morgenlicht.

Da dröhnte zur Rechten laut ein vereinzelter Kanonenschuß, er verhallte und erstarb in der allgemeinen Stille. Einige Minuten vergingen. Ein zweiter, ein dritter Schuß krachte, die Luft wurde unruhig; . . ein vierter, ein fünfter donnerte nahe und feierlich irgendwo von rechtsher.

Noch waren die ersten Schüsse nicht verhallt, als noch andere krachten, wieder und wieder, ineinander fließend und einer den andern unterbrechend.

Napoleon ritt mit seinem Gefolge nach der Feldschanze bei Schewardino und stieg vom Pferde. Das Spiel begann.“ — —

Wir verfolgen die Ereignisse des furchtbaren Kampfes zunächst mit Pierre Besuchow in höchst wirkungsvoller Steigerung. Anfangs überwiegt bei Besuchow die unbefangene, gewissermaßen künstlerische Freude über die Pracht des Schauspiels vor seinen Augen, dann die Neugierde bei den einzelnen Vorgängen, die er anfangs nicht recht versteht, bis endlich die ganze Furchtbarkeit dessen, was er erlebt, ihn zum Bewußtsein kommt und das Entsetzen ihn packt. Das aber ist die Wandlung der Empfindung bei jedem, der dies großartige Schlachtengemälde betrachtet, ein wahrhaft dramatischer Aufbau.

„Als Pierre auf den Hügel gestiegen war, schaute er vorwärts und geriet außer sich vor Entzücken über die Schönheit dieses Schauspiels. Es war dasselbe Rundbild, welches er gestern von diesem Hügel aus lieb gewonnen hatte, aber jetzt war dies ganze Gelände von Truppen und Rauchwolken bedeckt und die schrägen Strahlen der hellen Sonne — die etwas links hinter ihm aufstieg — warfen in der reinen Morgenluft ein mit goldnen und roten Tinten durchwobenes Licht darauf und lange dunkle Schatten. Die fernen Waldungen, welche das Rundbild begrenzten, erschienen, wie aus einem kostbaren, gelblichgrünen Stein gehauen, auf geschwungenem Höhenzug am Horizont und zwischen ihnen schnit hinter Waluewo die große Smolensker Straße durch, ganz mit Truppen bedeckt. Näher glänzten goldne Felder und junger Wald. Überall, vorn, zur Rechten und zur Linken, sah man Truppen. Alles dies war voll Leben, großartig und überraschend, aber, was Pierre besonders erstaunte, das war der Anblick des Schlachtfeldes selbst, von Borodino und des Thales der Kolotscha auf beiden Seiten.

Über der Kolotscha, in Borodino und zu beiden Seiten, besonders links, dort, wo zwischen sumpfigen Ufern die Wojna in die Kolotscha fällt, stand ein Nebel, welcher alles, was durch ihn hindurch sichtbar war, verhüllte, beim Aufsteigen der hellen Sonne zerfloß und alles außerordentlich verschönerte und schärfer hervorhob. Mit diesem Nebel verschmolz der Rauch der Schüsse, und in ihm und in dem Rauche leuchteten überall die Blitze des Morgenlichts, bald auf dem Wasser, bald auf dem Tau, bald auf den Bajonetten der Truppen, die sich an den Ufern und in Borodino drängten. Durch diesen Nebel hindurch sah man die weiße Kirche, dort die Dächer einiger Häuser von Borodino, dort geschlossene Truppenmassen, dort grüne Pulverwagen und Geschütze. Und alles das bewegte sich oder schien sich zu bewegen, weil Nebel und Rauch sich über diese ganze Strecke ausdehnten. Wie an diesen Niederungen um Borodino, über denen der Nebel lag, so stiegen auch weiter oben und besonders zur Linken auf der ganzen Linie, in den Wäldern, auf den Feldern in den Niederungen, auf den Höhen ununterbrochen die Rauchwolken der Geschütze auf, bald einzeln, bald in Masse, bald seltner, bald häufiger; anschwellend, zunehmend, sich zusammenballend, ineinanderfließend waren sie in dieser ganzen Ausdehnung sichtbar.

Diese Rauchwolken und seltsamerweise die Töne der Schüss bildeten die Hauptschönheit des Schauspiels. . . . Es schien bald, als ob die Rauchwolken vorbeiliefen, bald als ob sie feststünden und die Wälder, die Felder und die blitzenden Bajonette unter ihnen vorbeiliefen. Auf der linken Seite stiegen ununterbrochen diese große Wolken auf mit ihren majestätischen Stimmen und noch näher in den Niederungen und Wäldern die kleinen Rauchwölkchen der Gewehre, die nicht im stande waren, sich zusammenzuballen, und genau so ließen sie ihre schwachen Stimmchen hören. Trach—ta—ta—tach knatterte das Gewehrfeuer zwar häufig, aber unregelmäßig und kläglich im Vergleich mit dem Donner der Geschütze. . . .

Vor ihm lag eine Brücke und an der Brücke standen feuernde Soldaten. Pierre ritt zu ihnen. Ohne es zu wissen, befand er sich an der Brücke über die Kolotscha zwischen Gorki und Borodino, welche zu Anfang der Schlacht nach der Wegnahme von Borodino die Franzosen angriffen. Pierre sah, daß vor ihm die Brücke lag und daß auf beiden Seiten der Brücke und auf der Wiese, bei den Heuhaufen, die er gestern bemerkt hatte, im Rauche Soldaten irgend etwas vornahmen. Doch trotz des unaufhörlichen Schießens dachte er nicht, daß dort das Schlachtfeld sei. Er hörte nicht die Flintenkugeln, die von allen Seiten pfiffen und die Geschosse, die über ihn wegflogen, er sah nicht den Feind, der jenseits des Flusses stand und lange auch nicht Tote und Verwundete, obwohl viele nicht weit von ihm fielen.“ . . .

Einem Adjutanten sich anschließend, kommt er zu der großen Feldschanze im Mitteltreffen, der schicksalsvollen Raewskyschanze, deren Erstürmung durch die sächsische Kürassierbrigade den Franzosen bekanntlich als die Entscheidung der Schlacht galt. Besuchow ahnt von der Bedeutung dieser unscheinbaren Erdaufschüttungen gar nichts und da er weiter niemand stört, so lassen ihn Offiziere und Soldaten, obwohl sie sich über den sonderbaren Kautz wundern, doch wo er ist und er erlebt so alles, was um diese Schanze herum vorgeht, immer noch ohne die Bedeutung der Einzelheiten recht zu begreifen.

„Das Rollen des Geschütz- und Gewehrfeuers wurde auf dem ganzen Schlachtfelde stärker, besonders zur Linken, dort, wo die Schanzen Bagrations lagen, aber vor Pulverdampf war von der Stelle aus, wo Pierre sich befand, nichts zu sehen. Die Beobachtung dieses Familienkreises so zu sagen von Leuten, die sich, abgeschlossen von allen anderen, in der Batterie befanden, fesselte seine ganze Aufmerksamkeit. Seine erste unbewußt-freudige Aufregung, die der Anblick und die Töne des Schlachtfeldes hervorgerufen, hatte sich jetzt, besonders nach dem Anblick jenes einzeln daliegenden (getöteten) Soldaten auf der Wiese, in ein anderes Gefühl verwandelt. Auf dem Abfalle der Brustwehr sitzend, beobachtete er die Gesichter rings um sich. . . .

Um 10 Uhr hatten sie schon 20 Leute aus der Batterie getragen, zwei Geschütze waren schußunfähig, immer öfter fielen die Geschosse in die Batterie und von fern flogen Flintenkugeln darüber hinweg, summend und pfeifend. Die Leute in der Batterie schienen das nicht zu bemerken; von allen Seiten hörte man heitres Gespräch und Scherze.

„Nicht hierher!“ rief ein Soldat einer zischend heranfliegenden Granate zu; „zum Fußvolk!“ fügte ein anderer lachend hinzu, als er bemerkte, daß die Granate vorüberflog und in die Reihen der Bedeckung einschlug.

„Wie, 's war wohl eine Bekannte?“ lachte ein anderer über einen Bauern, der sich vor einem vorüberfliegenden Geschoß verbeugte.

Einige Soldaten sammelten sich am Wall und betrachteten, was vorn geschah.

„Sie haben die Linie eingezogen, sich, sie sind zurückgegangen,“ sagten sie, über den Wall zeigend.

„Seht auf Eure Sache!“ schrie ihnen ein alter Unteroffizier zu. Und er packte den einen Soldaten bei der Schulter und gab ihm mit dem Knie einen Stoß. Lautes Lachen erscholl.

„Zum 5. Geschütz, heran damit!“ schrie es von der anderen Seite. . . .

Um 10 Uhr ging das Fußvolk zurück, das vor der Batterie in den Gebüschen und an der Kamenka gestanden. Von der Batterie aus sah man, wie die Leute rückwärts an ihr vorbeiliefen und dabei Verwundete auf den Gewehren trugen. Irgend ein General kam mit seinem Gefolge auf den Hügel, sprach mit dem Obersten und ritt wieder hinunter, indem er der Infanteriebedeckung hinter der Batterie den Befehl gab, sich niederzulegen, um weniger

Verluste durch das Feuer zu erleiden. Darnach hörte man in den Reihen des Fußvolks rechts von der Batterie Trommelwirbel, Kommandorufe und man sah, wie die Reihen sich vorwärtsbewegten.

Pierre sah über den Wall. Einer fiel ihm besonders in die Augen. Es war ein junger Offizier, der mit bleichem, jugendlichem Gesicht hinten ging, den Säbel gezogen und unruhig um sich blickend. Die Reihen der Infanterie verschwanden im Rauch, man hörte ihren langgezogenen Ruf und starkes Gewehrfeuer. Nach einigen Minuten kamen Haufen von Verwundeten und Tragen von dorther. In die Batterie schlugen noch häufiger die Geschosse... Um die Geschütze bewegten sich noch sorglicher und aufgeregter die Soldaten... Ein alter Offizier mit zusammengezogenem Gesicht ging mit großen, raschen Schritten von einem Geschütz zum andern. Ein junger Offizier befehligte noch erhitzter, noch angestrengter die Soldaten. Diese brachten die Ladungen herzu, wandten sich, luden und thaten ihre Pflicht mit erzwungener Kühnheit. Sie sprangen herzu wie von Federn geschnellt.

Die drohende Wolke schwoll an und hell brannte in aller Augen das Feuer, dessen Auflodern Pierre verfolgt hatte. Er stand neben dem alten Offizier. Der junge Offizier lief heran mit der Hand an der Mütze: „Ich habe die Ehre zu melden, Herr Oberst, daß wir nur noch acht Ladungen haben, befehlen Sie das Feuer fortzusetzen?" fragte er.

„Kartätschen!" schrie, ohne ihm zu antworten, der alte Offizier, über den Wall blickend.

Plötzlich geschah irgend etwas. Der junge Offizier ächzte und sich umwendend setzte er sich auf den Boden, wie ein im Fluge getroffener Vogel. Alles wurde seltsam, unklar, dunkel für Pierre.

Hintereinander sausten die Geschosse, schlugen in die Brustwehr, in die Geschütze. Pierre hatte früher diese Töne gar nicht gehört, jetzt hörte er nur sie. Zur Seite der Batterie, rechts, liefen die Soldaten mit „Hurrah!" nicht vorwärts, sondern zurück, wie es ihm vorkam.

Ein Geschoß schlug in die Krone des Walles, vor dem Pierre stand, wühlte die Erde auf, an seinen Augen flog ein schwarzer Ballen vorüber und in demselben Augenblicke platzte es auf irgend etwas auf. Die Landstürmer, welche eben zur Batterie kamen, liefen zurück.

„Alle mit Kartätschen!" schrie ein Offizier. Ein Unteroffizier lief auf den alten Obersten zu und sagte ihm mit erschrockenem Flüstern (wie wenn bei Tisch der Haushofmeister dem Wirte meldet, es gäbe den verlangten Wein nicht mehr), daß man keinen Schußvorrat mehr habe.

„Die Hallunken, was machen die da!" schrie der Oberst, sich nach Pierre hinwendend. Das Gesicht des Alten war rot und erhitzt, die zusammengezogenen Augen funkelten. „Lauf zur Reserve, schaffe Kugelwagen her!" rief er, ärgerlich über Pierre hinsehend und sich zu seinen Soldaten wendend.

„Ich gehe," sagte Pierre. Der Offizier ging, ohne ihm zu antworten, mit großen Schritten nach der anderen Seite.

„Nicht feuern! Abwarten!" schrie er.

Der Soldat, dem er befohlen, nach Schußvorrat zu gehen, traf mit Pierre zusammen. „He, Herr, dort ist kein Platz für Dich," sagte er und rannte hinunter. Pierre rannte hinter ihm drein, wobei er um den Platz herumging, wo der junge Offizier saß.

Ein Geschoß, ein zweites, ein drittes flog über ihn hin, schlug ein, vorn, seitwärts, rückwärts. Pierre lief hinunter. „Wohin?" besann er sich plötzlich, als er schon die grünen Pulverwagen erreicht hatte. Er hielt unentschlossen an, ob er zurück oder vorwärts gehen sollte. Plötzlich warf ihn ein furchtbarer Stoß rücklings zur Erde. In diesem selben Augenblicke flammte ein mächtiger Feuerschein vor ihm auf und in demselben Augenblicke krachte betäubend und im Ohre nachklingend ein Donnern, Knattern und Pfeifen. Zu sich kommend, saß Pierre rückwärts gelehnt, mit den Händen in die Erde greifend; von dem Pulverwagen, bei dem er gewesen, war nichts mehr da. Nur grüne, angebrannte Bretter und Fetzen rollten auf dem verbrannten Rasen und ein Pferd, die Gabeldeichsel in Stücke zerbrochen, galoppierte davon, ein zweites lag ebenso wie Pierre auf der Erde und wieherte durchdringend.

Als er wieder sich umsieht, erblickt er fremde Uniformen in der Schanze, die Franzosen haben sie erstürmt, aber unmittelbar darnach nehmen die Russen sie wieder. In der That wurde sie dreimal verloren und wieder genommen.

„Aus der Batterie führte man Gefangene, darunter einen verwundeten französischen General, den die Offiziere umringten. Haufen von Verwundeten, bekannten und unbekannten, Russen und Franzosen mit schmerzverzerrten Gesichtern gingen, schleppten sich dahin oder wurden auf Tragbahren aus der Batterie gebracht. Pierre stieg auf den Hügel, wo er mehr als eine Stunde zugebracht und fand von dem Familienkreise, der ihn unter sich aufgenommen, keinen mehr. Viele Tote lagen dort, die ihm unbekannt waren. Aber einige erkannte er. Jener junge Offizier saß ganz umgekehrt am Ende des Walles in einer Blutlache. — Pierre lief hinab. „Nein, jetzt lassen sie das, jetzt entsetzen sie sich selber über das, was sie gethan haben!" dachte er, indem er ziellos hinter den Haufen von Tragbahren herging, die sich vom Schlachtfelde weg bewegten."

Aber die Sonne, in Rauch gehüllt, stand noch hoch, und vorn und besonders zur Linken bei Ssemenowskoe, da wimmelte es im Rauche, und der Lärm der Schüsse, Gewehrfeuer und Kanonendonner verminderte sich nicht nur nicht, sondern verstärkte sich bis zur Verzweiflung, wie ein Mensch, der zerrissen wird, mit der letzten Kraft noch schreit.

Von den weiteren Kämpfen um die Batterie ist keine Rede mehr. Besuchow, der sie bis jetzt mit erlebt hat, taucht nicht wieder auf. Dafür zeigt Tolstoj auf der einen Seite Napoleon, auf der anderen Kutusow in scharfem Gegensatz. Napoleon hält bei Schewardino und sieht in das wüste, rauchverhüllte Getümmel vor sich; nicht wie sonst sprengen von allen Seiten Adjutanten mit Siegesnachrichten heran, sondern von allen Seiten werden Verstärkungen verlangt, die er nicht zur Verfügung hat. „Er wußte, was es bedeutete, daß nach 8 Stunden nach allen Anstrengungen der Angreifer die Schlacht nicht gewonnen hatte, er wußte, daß das eine verlorene Schlacht war und daß der kleinste Zufall jetzt auf dieser scharfen Kante, auf der die Schlacht stand — ihn und sein Heer verderben konnte." Er verfällt in dumpfes Brüten, aus dem ihn die Nachricht reißt, daß die Russen seinen linken Flügel angreifen. Da setzt er sich zu Pferde und reitet über das Schlachtfeld nach dem ihm gegenüber liegenden Ssemenowskoe.

„In diesem langsam zerfließenden Pulverdampfe, auf dieser ganzen Strecke lagen in Blutlachen Pferde und Menschen einzeln und in Haufen. Ein ähnliches Schreckbild, eine solche Masse von Gefallenen auf einem so kleinen Raume hatte weder Napoleon noch einer seiner Generale jemals gesehen. Der Donner der Geschütze, der nun 10 Stunden hintereinander nicht aufgehört hatte und das Ohr zerquälte, gab diesem Schauspiele eine besondere Bedeutung, wie die Musik bei lebenden Bildern. Napoleon ritt auf die Höhe von Ssemenowskoe und sah durch den Rauch Reihen von Männern in bunten Uniformen, die für sein Auge ungewohnt waren. Das waren die Russen. Die Russen standen in dichten Reihen hinter Ssemenowskoe und dem Hügel (der Raewskijschanze) und ihre Geschütze brüllten und rauchten ohne Aufhören in ihrer Linie. Das war keine Schlacht mehr, das war ein fortgesetztes Morden. — Napoleon hielt sein Pferd an und verfiel wieder in tiefes Sinnen; — er konnte das, was da vor ihm und um ihn herum vorging und was angeblich von ihm geleitet wurde und abhängig war, nicht aufhalten, und zum erstenmale erschien ihm das, weil es erfolglos war, als unnütz und gräßlich." — —

Inzwischen befindet sich Kutusow auf einem Hügel bei Gorki, im Zentrum seines Heeres. Er sitzt scheinbar unthätig auf einer Bank und giebt keine eigentlichen Befehle, ordnet nichts an, weil er weiß, daß das nichts helfen wird; um so sorgfältiger beobachtet er den Ausdruck in den Zügen der Adjutanten und Ordonnanzen, die ihm Meldungen bringen, weil er daraus die Stimmung seiner Truppen

erkennt, und er thut alles, um diese zu beleben, denn er weiß, daß in ihr die Entscheidung liegt.

„In der dritten Stunde endeten die Angriffe der Franzosen. Auf den Gesichtern aller derer, die vom Schlachtfelde heranritten und derer, die um ihn standen, las Kutusow den Ausdruck der Spannung, die den höchsten Grad erreicht hatte. Er war mit dem Erfolge des Tages über Erwarten zufrieden. Aber die körperlichen Kräfte verließen den Alten, einigemale sank sein Kopf tief herab, als wenn er umfallen wollte, und er fing an zu zittern. Man gab ihm zu essen.“ Da kommt der Flügeladjutant Wolzogen von Barklay de Tolly, der unter dem Eindrucke der furchtbaren Verluste die Schlacht für verloren hält und demgemäß Meldung erstatten läßt.

„Alle Punkte unsrer Stellung sind in den Händen des Feindes, und es ist unmöglich, ihn zurückzuwerfen, weil keine Truppen vorhanden sind; sie fliehen und es giebt keine Möglichkeit, sie zum Stehen zu bringen“, berichtete er.

Kutusow wandte sich erstaunt, als verstehe er nicht was man ihm sagte an Wolzogen.

„Sie haben gesehen, Sie haben gesehen —“ schrie er stirnrunzelnd, indem er sich rasch erhob und auf Wolzogen zuging. „Wie — wie, Sie wagen —!“ rief er mit einer drohenden Handbewegung, Sie wagen, gnädiger Herr, das mir zu sagen! Sie wissen nichts! Sagen Sie in meinem Namen dem General Barclay, daß seine Nachrichten unrichtig sind und daß der wirkliche Gang der Schlacht mir, dem Oberbefehlshaber, besser bekannt ist als ihm.“ Wolzogen wollte etwas einwenden, aber Kutusow unterbrach ihn: „Der Feind ist auf dem linken Flügel zurückgeworfen und auf dem rechten geschlagen. Wenn Sie falsch gesehen haben, gnädiger Herr, dann reden Sie gefälligst nicht von Dingen, die Sie nicht kennen. Reiten Sie gefälligst zum General Barclay und melden Sie ihm für morgen meinen unwiderruflichen Entschluß, den Feind anzugreifen,“ sagte streng Kutusow. Alle schwiegen, man hörte nur die schweren Atemzüge des alten Generals, der nach Luft rang. „Sie sind überall abgeschlagen, dafür danke ich Gott und unsrem tapferen Heere. Der Feind ist besiegt und morgen werden wir ihn von dem Boden des heiligen Rußland jagen,“ sprach Kutusow, sich bekreuzigend, und plötzlich schluchzte er auf unter aufsteigenden Thränen. — —

„Ja, da ist er, mein Held!“ wandte er sich zu einem starken, roten, schwarzhaarigen General, der in dem Augenblick auf die Höhe kam. Das war Raewskij, der den ganzen Tag auf dem Hauptpunkte des Feldes von Borodino zugebracht hatte. Er meldete, daß die Truppen fest auf ihren Plätzen stünden und daß die Franzosen nicht mehr anzugreifen wagten.

Als er ihn zu Ende gehört, sagte Kutusow auf Französisch: „Sie denken nicht, wie andere, daß wir zurückgehen müssen?“

„Im Gegenteil, Durchlaucht, in unentschiedenen Kämpfen bleibt der Hartnäckige Sieger,“ antwortete Raewskij.

Kutusow befiehlt darauf den allgemeinen Angriff für morgen allen Truppenteilen anzukündigen. Er spricht nur das Gefühl aus, das im ganzen Heere lebt. Es fühlt sich nicht geschlagen und ist also nicht geschlagen.

Noch führt uns Tolstoj, um dies ruhige, unerschütterliche Standhalten der Russen zu zeigen, zu dem Jägerregiment des Fürsten Bolkonskij, das unthätig im Hintertreffen steht und im feindlichen Kugelregen die größten Verluste hat, ohne sich doch von der Stelle zu rühren. Endlich am Nachmittage wird auch Bolkonskij von einem Granatsplitter tödlich getroffen und nach dem Verbandplatze gebracht, dessen erschütternde Bilder der Dichter noch greifbar deutlich vor Augen stellt.

Zuletzt zeigt er uns noch einmal Napoleon, wie er erschöpft, halbkrank, abgestumpft auf seinem Feldstuhle bei Schewardino sitzt. Selbst die letzte gewaltige Anstrengung, das Feuer aus 200 Geschützen, bleibt vergeblich. „Unser Feuer reißt sie reihenweise nieder, aber sie stehen,“ meldet ihm ein Adjutant. — — —

Über dem ganzen Felde, das früher mit seinen Bajonetten und seinen Rauchwolken in der Morgensonne so heiter-schön war, stand jetzt ein Dunst von Feuchtigkeit und Rauch, und es roch seltsam säuerlich nach Salpeter und nach Blut. Wolken hatten sich gesammelt und der Regen rieselte auf die Toten, die Verwundeten, die entsetzten und erschöpften und an ihrer Sache selber zweifenden Menschen herab, als ob er spräche: „Genug, genug, ihr Menschen. Hört auf — besinnt euch. Was thut ihr?“

Mit diesem düstren Stimmungsbilde schließt Tolstoj die eigentliche Schilderung dieser furchtbarsten aller Schlachten des 19. Jahrhunderts. Er hat gar nicht die Absicht, mit dem Geschichtsschreiber zu wetteifern, so gründlich er auch den wirklichen Verlauf des Ereignisses kennt, er giebt wieder nur einzelne, scheinbar zusammenhangslose Bilder, einige kleine Bruchstücke des Ganzen, aber er weiß (darin ähnlich der Darstellung des Münchner Malers Adam in seiner Selbstlebensbeschreibung) deutlicher, eindrucksvoller als jede geschichtswissenschaftliche Schilderung es vermöchte, den Charakter dieser Schlacht zum Bewußtsein zu bringen: die riesigen Anstrengungen der Franzosen und die zähe Ausdauer der Russen, das entsetzliche Würgen und die Erschöpfung auf beiden Seiten, endlich das Gefühl der Erfolglosigkeit des angeblichen „Sieges“ bei den einen, das Bewußtsein der Unüberwindlichkeit bei den andern. Schließlich kommt auch hier wieder der Satz des Aristoteles zur Geltung, daß die Dichtung „philosophischer“ sei als die Geschichte.



Paul Patoff by F. Marion Crawford.

3 vols. London, Macmillan & Co.

Crawfords schriftstellerische Fruchtbarkeit ist in hohem Grade erstaunlich und dürfte von Wenigen erreicht oder gar übertroffen werden. Erst vor wenig Monaten erwähnten wir seine letzte Erzählung: „Marzios Crucifix“, die schnell auf Saracinetea gefolgt war und jetzt liegt uns ein dreibändiger Roman vor, der wiederum entschieden allgemeiner Beachtung wert ist, obschon es uns hier zum ersten Male bei einem seiner Bücher in den Sinn gekommen, daß es in künstlerischer Beziehung gewonnen haben dürfte, wenn es etwas kürzer gefaßt wäre, so anziehend an und für sich alle Einzelheiten sind.

Der Roman spielt teils in Konstantinopel, teils in England. Hier und dort ist der Verfasser mit Land und Leuten, ja, mit allen Verhältnissen, soweit er sie in den Kreis seiner Darstellung zieht, vollkommen vertraut, und seine Schilderungen sind frisch aus dem Leben gegriffen. Er giebt uns nichts aus zweiter Hand, und darum wirkt diese frische Unmittelbarkeit so mächtig und so fesselnd.

Wir erwähnen beiläufig, und zwar besonders für solche Leser, die sich für die Person des Verfassers interessieren, daß Crawford mehrmals längere Zeit in Konstantinopel verweilte, und zwar, als er um seine jetzige Gattin warb und sich dann mit ihr vermählte. Durch die hohe Stellung seines Schwie-

gervaters, des amerikanischen Generals Berdan, wurde er selbstverständlich sofort in die staatsmännischen Kreise eingeführt und hatte Gelegenheit, das Leben in Konstantinopel in einer Weise kennen zu lernen, wie es nur wenig Bevorzugten zu Teil wird. Die Hauptsache aber ist: solche Gelegenheit zu benutzen, und das konnte keiner besser thun, als er mit seinem offenen Auge und offenen Sinn, mit seiner feinen Beobachtungsgabe und seinem unvergleichlichen Gedächtnis.

Seine Schilderungen von Konstantinopel, der Stadt und der Umgebung, des gesellschaftlichen europäischen und des türkischen Lebens sind ganz vorzüglich, und von denen möchten wir freilich kein Wort wissen. In diesen höchst anziehenden Rahmen fügt sich die anziehende Handlung ganz naturgemäß.

Paul Patoff ist ein junger Beigeordneter bei der russischen Gesandtschaft, der seinen Bruder Alexander, einen um zwei Jahre älteren russischen Gardeoffizier zum Besuche bei sich hat, — nicht gerade zu seiner Freude, denn Alexander ist ohne Einladung, aus bloßer Neugier hingekommen, und erweist sich als höchst anspruchsvoller Gast, der seinem Bruder endlose Verlegenheiten bereitet.

Die Charaktere der beiden Brüder treten gleich von Anfang an in scharfem Gegensatze hervor und entwickeln sich im Laufe der Handlung folgerichtig ihrer Anlage gemäß. Alexander ist der schöne, geschmeidige Liebling seiner Mutter, von ihr und später von aller Welt verwöhnt, selbstsüchtig, rücksichtslos im Grunde, trotz der ihm eigenen feinen Formen, die er dem Bruder gegenüber nicht zu beobachten für nötig findet, gewöhnt, jeder Laune zu folgen, jeden Wunsch zu befriedigen. Paul ist von Jugend auf zurückgesetzt worden; er ist keineswegs häßlich, aber nicht schön wie sein Bruder, hinter dem er immer hat zurückstehen müssen, und der ihm absichtlich und bewußt den Rang abläuft, wo es ihm paßt. Ohne Selbstsucht ist auch Paul nicht, schon um der Selbsterhaltung willen kann er es nicht sein, aber sie hat bei ihm eine gewisse Berechtigung und nimmt ganz andere Formen an, vor allem siegt sie nur über sein besseres Empfinden. Mit eiserner Willenskraft hat Paul in seinem eigenen Wesen alles überwunden, was seinem Erfolg im Leben etwa im Wege stand, wie eine angeborene Steifheit und Verlegenheit, die schon aus der Zurücksetzung im Elternhause leicht zu erklären ist, hat sich mit eisernem Fleiße selbst die Laufbahn geschaffen und ist ein gewandter und tüchtiger Staatsmann geworden, der sich sowohl des Vertrauens und der Gunst seines Vorgesetzten, wie einer gewissen Beliebtheit in der Gesellschaft erfreut. Ein Rest von Härte und Schroffheit ist in seinem Wesen zurückgeblieben, tritt aber selten hervor. Alles in allem ist er ein tüchtiger und gediegener Mensch und wird es mehr und mehr.

Alexander hat eine romantische Schwärmerei für eine vornehme Türkin gefaßt, deren Gesicht der dichte Yaschmak freilich ganz verbirgt, die er sich aber nach ihrer anmutigen Gestalt und zierlichen Hand als jung und schön vorstellt. Trotz aller Warnungen seines Bruders, der ihm vergeblich die ihnen von der Empfindlichkeit und Rachsucht der Türken drohende Gefahr klar zu machen sucht, begeht Alexander die Unvorsichtigkeit, bei einer zufälligen Begegnung im Rosenthal sich der Dame zu nähern und ihr sogar eine Schmeichelei zu sagen. Der sie begleitende Neger schlägt nach ihm, denn er sieht seine Herrin tötlich beleidigt; Paul fängt den Schlag auf und verhindert seinen leichtsinnigen Bruder mit Mühe, von seinem Revolver Gebrauch zu machen. Er fürchtet schlimme Folgen von dem Auftritt, der ihn als Mitglied einer fremden Gesandtschaft unangenehm bloßstellen muß; indessen die Folgen werden in der That ganz anders und viel schlimmer, als er es ahnen konnte.

Wir finden die Brüder bald darauf in der Hagia Sofia, der weltberühmten großen Moschee, wo sie einer der großen religiösen Weihhandlungen während der letzten Woche des Ramazan beiwohnen. Die Schilderung dieser Szene gehört zu dem Besten, was Crawford je geschrieben hat, und schon beim Lesen werden wir so davon hingenommen, daß wir es ganz begreiflich finden, wie Paul Patoff in das seltsame Schauspiel versunken, das er am Geländergang der Moschee anschaut, einen Augenblick seinen Bruder aus den Augen verliert. Als er sich nach ihm umsieht, ist Alexander verschwunden und alles Bemühen, ihn aufzufinden, bleibt vergeblich. Man fürchtet, daß er durch irgend eine Unvorsichtigkeit den Zorn der wütenden Muselmänner gereizt habe und ihrer Rache zum Opfer gefallen sei.

Dieser Ansicht ist namentlich Paul selbst, der sich Tage, ja Wochen lang im Suchen nach dem Bruder fast aufreibt. Im Gefühle seiner Unschuld ist er deshalb entsetzt, zuerst von seinem ihm durchaus wohlgesinnten Hauptvorgesetzten vernehmen zu müssen, daß böswillige Menschen wohl auf den Gedanken kommen könnten, Paul habe den Bruder, durch dessen Tod ihm ein reiches Erbe zufallen würde und mit dem er ja nicht zum Besten gestanden, aus dem Wege geräumt.

Der Gesandte veranlaßt ihn, sich, nachdem alle Nachforschungen nach Alexander vergeblich geblieben, zunächst auf längere Zeit von Konstantinopel zu entfernen. Paul sucht seine Mutter auf, die er an einem Heilort im Schwarzwald unter der Obhut eines Arztes findet, und zu seinem namenlosen Entsetzen klagt sie selbst ihn an, seinen Bruder ermordet zu haben und zwar in einer Weise, die ihn an ihrer Zurechnungsfähigkeit zweifeln läßt. Der sie begleitende Arzt Prof. Eutler glaubt schon längere Zeit Spuren von Geisteszerrüttung an ihr zu bemerken und beobachtet sie als einen denkwürdigen Fall. Er wird in seiner Ansicht bestärkt durch einen vermeintlichen Selbstmordversuch der Frau Patoff, bei dem er ihr das Leben rettet, und darauf bringt er sie zu ihren Verwandten nach England. Sie ist nämlich Engländerin von Geburt und wird von ihrer Schwester aufgenommen, die an einen Gutsbesitzer, John Carvel, verheiratet ist. Paul geht unterdessen auf seinen neuen Posten nach Persien.

Somit wechselt der Schauplatz und wir befinden uns in einem englischen Landhause, dessen breite

Behaglichkeit der Verfasser ebenso anschaulich schildert, als die Bewohner desselben, John Carvel, den braven und gescheuten Squire, seine liebenswürdige sanfte Frau mit ihrer etwas geheimnisvollen Frömmigkeit und allbereiten Wohlthätigkeit, und deren hübsche junge Tochter Hermione, ein echt englisches Mädchen mit zwanzig Jahren, nur eben erwachsen, eine streng geschlossene Knospe, in der aber verborgene Kraft schlummert. Dann ist da aber noch die Tante Chrysophrasia mit all ihren Launen und Liebhabereien und verdrehten Ideen, eine Gestalt voll so köstlichen Humors, daß nur Dickens ähnliches gezeichnet hat — indessen ohne alle Übertreibung. Chrysophrasia wirkt erheiternd, sobald sie nur auf dem Schauplatz erscheint, selbst in den ernstesten Augenblicken.

Frau Patoff lebt im Hause ihres Schwagers in strengster Abgeschlossenheit und wird wie eine Geisteskranke gehütet. Sie spricht fast gar nicht und scheint alles Vergangene vergessen zu haben. Indessen ihre Nichte bezweifelt ihren Wahnsinn und bringt sie durch ihr kluges und liebevolles Zureden endlich dahin, daß sie zugiebt, ganz bei Verstande zu sein. Es wäre demnach ihr bisheriger Zustand nichts als eine hartnäckig durchgeführte Verstellung gewesen — was von den andern dadurch zu begründen versucht wird, daß die nervös überreizte Frau sich jenes Versuches ihr Leben zu enden sich geschämt habe. Der geistige Zustand dieser höchst eigentümlichen Frau ist ein meisterhafter psychologischer Versuch, den wir vielleicht nicht so vollkommen würdigen könnten, wäre uns nicht aus eigener Erfahrung ein Fall bekannt, der diesem gleichlief, und der auch, nachdem nach lang festgehaltenem, hartnäckigem Schweigen ganz plötzlich ein scheinbar gesunder Geisteszustand eintrat, schließlich in furchtbarem Wahnsinn endete.

Nachdem Paul Patoff ein Jahr in Persien gewesen ist, macht er seinen Verwandten in England einen Besuch und gewinnt bald das Herz seiner schönen Base. Das dunkle Gerücht von seiner Schuld am Tode seines Bruders taucht wieder auf; Hermione glaubt natürlich nicht daran und will treu zu ihm stehen; er aber sagt, sie dürfe keinem Manne angehören, auf dem auch nur der Schatten eines Verdachtes ruhe, und geht zurück nach Konstantinopel, um die Nachforschungen nach dem Verschwundenen nochmals aufzunehmen. Dieses Mal wird er von einem schlauen Griechen und einem amerikanischen Freunde unterstützt. Sachen, die dem Verschwundenen angehört haben und nun in einem Lager zum Verkauf ausgestellt sind, führen auf die rechte Spur. Wie Alexander endlich aufgefunden und befreit wird, muß man selbst lesen und dem Verfasser, der ja türkische Zustände kennt, die Möglichkeit der Geschichte glauben, die er jedenfalls sehr wahrscheinlich zu machen weiß.

Kurz vor dieser merkwürdigen Entdeckung ist aber die ganze Familie Carvel nebst Frau Patoff nach Konstantinopel gekommen. Alexanders Wiedererscheinen beglückt das Herz der Mutter und entfernt jeden Schatten von Schuld von dem schwergeprüften Paul.

Man denkt, nun müsse alles ein fröhliches Ende nehmen; es ist aber nach Menschenkenntnis ganz richtig, daß die alten Gegensätze zwischen den Brüdern sich bald wieder geltend machen, die alte Vorliebe der Mutter für ihren schönen Alexander sowie ihre ungerechte Abneigung gegen den jungen Sohn bald wieder hervortritt. Alexander, stets gewohnt die erste Rolle zu spielen, will den Bruder jetzt bei Hermionen ausstechen; und die thörichte Mutter, welche nur den Wunsch ihres Lieblings im Auge hat, daneben aber auch eine ganz eigentümliche, fast leidenschaftliche Zuneigung für ihre Nichte fühlt, sucht seine Absichten in jeder Weise zu fördern, am meisten dadurch, daß sie in erheuchelter Zärtlichkeit für Paul diesen fast gar nicht von ihrer Seite läßt, auf daß Alexander bei Hermione freies Feld behalte. Das auf diese Weise entstehende Zerwürfnis ist um so ernstlicher und um so schwieriger zu lösen, als Hermiones Gefühl ins Schwanken gerät, und auch das ist wohlbegründet. In stiller Abgeschlossenheit aufgewachsen, kannte sie die Welt noch nicht, als sie in Paul die Verwirklichung ihres Ideals zu finden glaubte. Er war der einzige junge Mann, der ihr je näher getreten, — jetzt sieht sie andere, sieht den schönen Alexander, der ihr in ganz anderer Weise zu huldigen und ihr unerfahrenes Herz künstlich zu umgarnen weiß. All diese seelischen Vorgänge sind mit großer Feinheit und mit ebensoviel Wahrheit gezeichnet.

Von wahrhaft dramatischer Lebendigkeit und packender Anziehungskraft sind die Vorgänge auf dem Maskenball, wo sich die Brüder bewußt als Nebenbuhler gegenüber stehen.

Bei dem Gartenfeste, das der Amerikaner Griggs der Gesellschaft giebt, fühlt man wie bei Gewitterschwüle das Herannahen des verhängnisvollen Ereignisses, welches den Charakter der beiden Brüder ins grellste Licht setzt und Hermionen mit einem Schlage die Klarheit giebt, deren sie zu ihrer von nun an unabänderlichen Entscheidung bedurfte.

Die Erzählung ist reich an Begebenheiten, fast überreich; manche davon streifen das künstlich Aufregende, und wüßten wir nicht genau, auf des Verfassers eigenes Zeugnis hin, daß er jeden seiner Romane vollendet, ehe er ihn zur Veröffentlichung an eine Zeitschrift giebt, so würden wir geneigt sein zu glauben, dieser sei auf das Erscheinen in einzelnen Nummern berechnet — was bei manchen unserer neueren Romanschriftsteller der künstlerisch vollendeten Leistung Abbruch gethan hat.

Für uns liegt die Hauptanteilnahme nicht in dem Aufregenden oder Spannenden der Geschichte, das aber jedenfalls dem Buche viel Freunde und Bewunderer gewinnen wird, sondern in der vortrefflichen Gestaltung und folgerichtigen Entwickelung der Charaktere, und in dieser Beziehung können wir ihm die höchste Anerkennung, ja lebhafte Bewunderung zollen, die ebenfalls den Schilderungen des Schauplatzes gebührt.

Der Verfasser legt die Geschichte Paul Griggs in den Mund, dem amerikanischen Zeitungsschreiber den wir schon aus seinem Erstlingswerke, Mr. Isaacs (das Crawfords Namen so schnell weltbekannt machte) als vorzüglichen Erzähler kennen, und dessen feiner Menschenkenntnis und gesundem Humor wir hier gern wieder begegnen. Indessen ist doch ein Bedenken bei der Sache: Griggs ist zwar bei vielen der von ihm erzählten Ereignisse Augenzeuge, greift auch hier und da mit in die Handlung ein und will das übrige von den Beteiligten selbst erfahren haben, indessen er erzählt doch manches, was er nicht wissen oder so nicht wissen kann, was ihm z. B. wo Hermione besonders beteiligt ist, nicht so mitgeteilt werden konnte, wenn sie selbst es erlebt und empfunden hätte. Überdies würde Griggs nach seiner Eigenart, die mehrfach hart hervortritt, manches ganz anders aufgefaßt haben, und es fragt sich, ob die Erzählung nicht gewonnen hätte, wenn sie der Verfasser selbst, ohne dieses Mittelswesen, vorgetragen.

Den gewöhnlichen Romanlesern wird solch' ein Bedenken schwerlich kommen; hoffentlich aber werden auch sie sich bewußt sein, daß sie hier einen Roman in Händen haben, der sehr weit über das Maß des Gewöhnlichen hinausragt.

Rom. Therese Hoepfner.



Litterarische Neuigkeiten.

Von R. Bonghis „Storia di Roma" ist soeben der längst-erwartete zweite Band erschienen. (Milano, Fratelli Treves, 1888.) Dieses höchst wichtige, zur alt-römischen Quellenkunde und Zeitbestimmung geradezu unentbehrliche Werk wird in den Kreisen der Geschichtsfreunde willkommen sein. Der vorliegende Band enthält das vierte bis zum sechsten Buche. Das vierte Buch behandelt die Chronologie der römischen Geschichte bis zum Jahre 283 a. u. c. Das fünfte Buch bezieht sich auf die Quellenkunde; das sechste endlich bringt die eigentliche geschichtliche Darstellung über die Ursprünge Roms und seine Geschichte in den ersten drei Jahrhunderten.

Filippo Bussini juniore betitelt sich Enrico Castelnuovos neueste Schöpfung, welche soeben bei den Fratelli Treves in Mailand erschien.

Von der Madame Juliette Adam erscheint demnächst „Un rêve sur le divin", auf welchen Traum man billig gespannt sein darf.

Ein Gebiet der Wissenschaft, das bisher nur „empirisch" bebaut wurde, erschließt sich nun auch den Forderungen der strengeren Forschung: Der Kuß. „Le Baiser", eine litterarische und geschichtliche Studie mit sieben Zierbildchen von Fraipont. (Berger-Levrault, Nancy.)

Ein neuer Roman von Albert Delpit: „Disparu" erscheint demnächst.

Von Carlyles Briefen (1826—1835) erscheint eine neue Folge in zwei Bänden, welche Prof. Norton herausgiebt. (Macmillan a. C.)

Wir müssen offen bekennen, daß die Teilnahmlosigkeit unserer Leserwelt der zeitgenössischen und sonderlich der lyrischen Dichtung gegenüber zum größten Teil unsern heutigen Dichtern selbst zuzuschreiben ist. Daher empfindet man gegenüber den vielen, anspruchsvoll ausgestatteten Büchersammlungen, welche jährlich auf den Büchermarkt kommen, ohne eigentlich den Anspruch auf äußeren Glanz durch inneren Wert begründen zu können, eine doppelte Freude, wenn man einem Werke begegnet, bei dem das umgekehrte Verhältnis obwaltet. Diese erfreuliche Erscheinung tritt uns in dem neuesten Buche des auch als Tagesschriftsteller schon längst rühmlich bekannten Deutsch-Amerikaners Karl Knortz entgegen. Andererseits bietet derselbe — falls es überhaupt noch einer Bestätigung dieser allbekannten Thatsache bedarf — einen vollgiltigen Beweis für die unversiegbare Kraft deutschen Wesens und deutscher Gesinnung auch in fernen Landen. Wenn es als feststehend gelten kann, daß man seine Muttersprache erst dann mit vollkommener Freiheit zu handhaben versteht, sobald man auch eine fremde Sprache so ziemlich beherrscht, so steht Herr Knortz obenan auf der Stufenleiter derer, die sich rühmen können, Meister im Gebrauche ihrer Muttersprache zu sein, schon durch die bloße Thatsache, daß er eine schier unglaubliche Anzahl fremder Sprachen: Französisch — vom Altfranzösischen angefangen — Englisch, ebenfalls von seiner ursprünglichsten Entwickelungsstufe an, Italienisch, Spanisch, Dänisch, Schwedisch, Holländisch, Chinesisch, Arabisch, Persisch u. s. w. sich völlig angeeignet hat und in den Geist der Dichtungen dieser Völker eingedrungen ist. Das untrüglichste Kennzeichen dafür liefern seine „Lieder aus der Fremde" betitelten freien Übersetzungen. Zwar enthalten dieselben auch eigene poetische Erzeugnisse des Verfassers, und wahrlich nicht die schlechtesten, der Hauptinhalt des im Verlage von J. Vogel-Glarus erschienenen Werkchens besteht aus Übertragungen ausländischer Erzeugnisse, worunter die aus der zweiten Heimat des Dichters den hervorragendsten Platz beanspruchen. In der That bilden sie auch unter der Überschrift „aus dem amerikanischen Dichterwalde" einen besonderen Abschnitt, dem sich alsdann als zweiter Teil „Fremdes und Eigenes" anreiht. Hierbei ist nur zu bedauern, daß letzteres von ersterem nicht streng geschieden ist, um durch Absonderung der Selbstbeiträge einen Einblick in das Innerste Wesen unseres überseeischen Landsmannes zu gestatten. Allein so viel ist auch bei der gegenwärtigen Anordnung ersichtlich, daß Herr Knortz während seines jahrelangen Aufenthalts im Lande der Yankees nicht das geringste von seinem urdeutschen Idealismus eingebüßt hat. Zugleich verraten auch die sonderlich amerikanischen Gedichte eines Brete Hart, Longfellow, Savage, Fawcett u. a. eine Gefühlstiefe, die wir „ideale" Europäer den nüchternen, praktischen Amerikanern abzusprechen nur allzu geneigt sind. Wir haben daher allen Grund, Karl Knortz auch dafür, daß er uns durch sein eigenes Beispiel und das von Vollblutamerikanern eines Besseren belehrt, den Zins unserer Dankbarkeit zu zollen. Dr. Carl Pinn.

Ausländische Urteile über neue Erscheinungen der deutschen Litteratur. Eingangs einer Besprechung des „Aus meinem Leben und aus meiner Zeit" von Ernst II., Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha heißt es in „The Nation" vom 17. Mai d. J.: „Der Verfasser dieser Erinnerungen spricht von der bemerkenswerten Seltenheit solcher in Deutschland im Vergleich zu deren Fülle in England und besonders in Frankreich. Er hätte hinzufügen können, daß diese Seltenheit noch auffallender wird, wenn man bedenkt, daß in fast jedem anderen Litteraturzweige die Deutschen die beiden anderen Völker entschieden übertreffen. Romane bilden vielleicht die einzige andere bemerkenswerte Ausnahme hiervon. Wenn aber deutsche Erinnerungen verhältnismäßig selten sind, so sind die von Herrschern verfaßten noch seltener, und so hat das vorliegende Werk einen doppelten Anspruch auf Beachtung, der noch dazu durch dessen innere Vorzüge bestärkt wird. Der nicht geringste dieser Vorzüge ist dessen gefällige Darstellung, die so weit als möglich von dem schweren, verwickelten und ermüdenden Satzbau entfernt ist, welcher die Schriften der meisten (!?) berufsmäßigen deutschen Schriftsteller abstoßend und anstrengend sein läßt. Der Herzog schreibt eben nicht wie ein berufsmäßiger Schriftsteller, sondern wie ein gebildeter Weltmann." A.

Verantwortlicher Herausgeber: Wolfgang Kirchbach in Dresden. — Verlag des Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes in Dresden-Neustadt.
Druck von Johannes Pässler in Dresden.

57. Jahrgang. — Dresden, den 25. August 1888. — Nr. 35.

DAS MAGAZIN

FÜR DIE



LITTERATUR DES IN- UND AUSLANDES.

WOCHENSCHRIFT DER WELTLITTERATUR.

Herausgeber: **Wolfgang Kirchbach** in Dresden.

Erscheint jeden Sonnabend. — Preis 4 Mark vierteljährlich. — Bestellungen werden von jeder Buchhandlung, jedem Postamt (No. 3589 der Postzeitungsliste) sowie vom Verlage des „Magazin“ in Dresden-N. entgegengenommen. Anzeigen werden mit 25 Pf. für die viergespaltene Nonpareille-Zeile berechnet.

Goethes Faust in der Göchhausenschen Abschrift.*)

Von Richard Weltrich.

(Fortsetzung.**)

Vergegenwärtigen wir uns zwei andere Stellen! Der ursprüngliche Text enthält die Rede: „Nein du sollst überbleiben, überbleiben von allen. Wer sorgte für die Gräber! So in eine Reihe ich bitte dich, neben die Mutter den Bruder da! Mich dahin und mein Kleines an die rechte Brust. Gieb mir die Hand drauf du bist mein Heinrich.“ Hier lautet die Umdichtung:

„Nein, du mußt übrig bleiben!
Ich will dir die Gräber beschreiben,
Für die mußt du sorgen,
Gleich morgen;
Der Mutter den besten Platz geben,
Mein Bruder sogleich darneben,
Mich ein wenig bei Seit',
Nur nicht gar zu weit!
Und das Kleine mir an die rechte Brust.
Niemand wird sonst bei mir liegen! —
Mich an deine Seite zu schmiegen,
Das war ein süßes, ein holdes Glück!
Aber es will mir nicht mehr gelingen;
Mir ist's, als müßt' ich mich zu dir zwingen,
Als stießest du mich von dir zurück.
Und doch bist du's und blickst so gut, so fromm.“

Die Prosa ist nicht in allen Teilen von der Glut dichterischer Empfindung gleichmäßig durchdrungen: der hypothetisch-abstrakt erscheinende Satz „Wer sorgte für die Gräber!“ hat etwas Nüchternes. Ein Meisterwerk aber ist die rhythmische Fassung. Die kurzen Sätze, in welchen Gretchen ihre letzten Wünsche ausspricht, haben die Bestimmtheit eines auf jedes entbehrliche Wort verzichtenden Vermächtnisses. Wie ein Gewicht löst sich Silbe um Silbe langsam von ihrem tödlich gepreßten und doch dem Schicksal ergebenen Herzen; der Atem des Horchenden muß stocken, wenn eine um die andere dieser Bitten sich in seine Seele senkt. So knapp und schlicht aber die Worte sind, alle Liebeskraft und Gutheit und Bescheidenheit des herrlichen Geschöpfes drängt sich in ihnen zusammen; die zwei Zeilen:

„Mich ein wenig bei Seit',
Nur nicht gar zu weit!“

sind Bände von Dichtungen wert. — Das im ursprünglichen Texte folgende Wort: „Gib mir die Hand drauf du bist mein Heinrich“ ist an sich tiefergreifend, aber es durfte wegfallen; Faust wäre ein Nichtswürdiger, wenn er die Bitten Gretchens zu erfüllen vermag und nicht erfüllt, das Verlangen einer Zusage ist entbehrlich wie die Zusage selbst. Das Wort mußte aber auch wegfallen; denn der in der Seele lesende Dichter giebt hier einer Wendung der Vorstellungen Raum, welche den Gesetzen der Ideenassoziation gemäß in natürlicher Weise sich einstellt. Indem aber in der vom Leben sich scheidenden die Erinnerung an selige Vereinigung mit dem Geliebten noch einmal aufzuckt, einem Lichte gleich, welches aufflackert vor dem Erlöschen, verändert der Dichter zugleich den Gang und Takt des Verses: breiter und stolzer fluten seine Wellen, angeschwellt von der Macht der Liebe, von welcher Gretchen sich einst getragen fühlte.

*) S. Nr. 31 des „Magazin für die Litteratur“.

**) Druckfehlerberichtigung. In Nr. 31, S. 481 ist zu lesen „den Mangel“ statt „der Mangel“, und ebenda S. 482 „eine Bürgschaft“ statt „die eine Bürgschaft“.

Die zweite Stelle lautet im ursprünglichen Texte: „Sie winckt nicht, sie nickt nicht, ihr Kopf ist ihr schwer. Sie sollt schlafen daß wir könnten wachen und uns freuen beysammen." Dagegen in der Umdichtung:

„Sie winkt nicht, sie nickt nicht, ihr Kopf ist ihr schwer,
Sie schlief so lange, sie wacht nicht mehr.
Sie schlief, damit wir uns freuten.
Es waren glückliche Zeiten!"

Die erste Zeile dieser Verse gehört dem balladenartigen Gesang an, in welchen Gretchen, ringend mit ihren Traumgesichten, fällt; sein Ton, seine Gewalt wirkt nach auf die folgende Rede, während der ursprüngliche Text unvermittelt in die Ernüchterung der Prosa überspringt. Es ist aber auch eine Welt von schwersten Erinnerungen, welche in diesem Augenblick durch Gretchens Seele zieht; so geziemt dem Verse feierlich ernster Laut und schwerer Atem. Bilder des Glückes mengen sich ein und färben die Stimmung; aber über den Schlaf der Mutter, über den verderblichen Schlaftrunk, welchen diese erhielt, wollen die Gedanken, die Lippen nicht hinüber; das Wort wird wiederholt und in einen wehmütigen Seufzer tönt die widerspruchsvolle Empfindung aus.

Durch alle Teile der Szene hindurch ließe so sich erweisen, daß eine erschöpfende künstlerische Versinnlichung innerer Vorgänge erst in der zweiten Bearbeitung vollzogen ist, daß erst der Vers, dessen wechselvoller Bau im ersten Teile des Faust ja freilich von eines großen Dichters reifster Weisheit zeugt, den tiefsten Seelenlaut entbunden und sprachlich verdichtet hat, daß mit der Rhythmik der Sprache die „dramatische Accentuation" nicht verloren, sondern wesentlich gewonnen hat. Schönheit und Wohllaut brachte die Versform hinzu, aber auch eine Fülle realistisch-psychologischer Züge; und das Wunderbare ist, daß die größere Schlichtheit und Unmittelbarkeit häufig auf Seite der rhythmischen Fassung liegt. Wenn Gretchen ursprünglich sagt: „Ach Heinrich könnt ich mit dir in alle Welt", so spricht sie ja natürlich und warm genug ihre Empfindung aus; aber das Wort der rhythmischen Dichtung „Du gehst nun fort? O Heinrich, könnt' ich mit!" ist doch noch besser, es ist stärker und einfacher; der Gedanke, an welchen der Wunsch anknüpfen muß, wird ausgesprochen, und der auf das notwendigste Wort sich beschränkende Wunsch hat die größere Kraft.

Dabei hat der Vers in der Kerkerszene noch eine besondere formsymbolische Bedeutung. Gretchens Zustand ist nicht Wahnsinn, aber er streift nahe daran. Schuldgefühl, bitterste Verlassenheit, Schmach und Todesangst lasten auf ihr mit so furchtbaren Gewichten, daß ihr Bewußtsein aus den Fugen gerückt werden muß, und schon das Mißverhältnis zwischen Ursache und Wirkung könnte ein Menschengehirn, welches darüber nachdenkt, zerrütten. Nicht als ob das Drama darin zu tadeln wäre: das wirkliche Leben verfährt genau so grausam und liebt es, geringe Schuld mit der nämlichen Maßlosigkeit zu rächen. Das arme Gretchen bricht zusammen. In ihrer Seele, in ihren Phantasien hat nichts mehr Raum als die Vorstellung des Erlebten; ihr ganzes Sein ist nach innen gerichtet, der Zeitsinn, der Ortsinn, die Empfänglichkeit und Unterscheidungsgabe für die nächste Umgebung sind vorübergehend außer Thätigkeit gesetzt. Sie gleicht einer Träumenden, aber auch einer Hellseherin; sie scheint irre zu reden, und doch ist, was sie sagt, voll Sinn und tiefgeschöpfte Wahrheit. Und dieser Abgeschiedenheit von Welt und Tageshelle, dieser Entferntheit von äußerer Wirklichkeit, diesem seltsam rätselvollen erhöhten Seelenzustand kommt die von der Prosa zum Verse gesteigerte Ausdrucksweise vorzüglich zu statten. Die Prosa ist an sich zu sehr von verstandesmäßiger Bestimmtheit beherrscht, um einer Art von Seelenleben, wie es hier waltet, bis auf seinen letzten Hauch hinaus den sprachlichen Körper zu geben, um diesem Traumreden, dieser Dämmerwelt und ihren weichen, verfließenden Umrissen überall nachzugehen. Aber der Vers vermag es, und indem er es leistet, erfüllt er gerade hier bestens seine Bestimmung, uns aus der Sphäre einer gemeinen und alltäglichen Wirklichkeit in die einer höheren und außerordentlichen zu versetzen und uns von der psychologischen Wahrheit eines dem Gewöhnlichen ganz entrückten Zustandes auf das Vollkommenste zu überzeugen.

Nein! Nicht von der prosaischen Kerkerszene, wohl aber von der rhythmisch gefaßten gilt Vischers Wort, daß ihr die Geschichte des Dramas keine größere an die Seite zu stellen habe, und nichts wünschte ich mehr aus den Vorbemerkungen des hochverdienten Herausgebers der Göchhausenschen Abschrift gestrichen zu sehen, als den von ihm mit Beziehung auf die Kerkerszene gebrauchten Ausdruck „Zierform des Verses". Glättung war das Geringste, was die Umdichtung bezweckte, „Zier" lag vollends ihr meilenfern; aber den Naturlaut der Leidenschaft hat sie entfesselt, aber das dramatische Gefüge hat sie gefestigt, aber die Grellheit der Farben hat sie gedämpft.

Auf zwei Einzelheiten des Textes dürfte in sachlicher Hinsicht noch aufmerksam zu machen sein. In der fertigen Dichtung spricht Gretchen die Worte:

„Sie singen Lieder auf mich! Es ist bös von den Leuten!
Ein altes Märchen endigt so,
Wer heißt sie's deuten?"

Löpers Faustkommentar*) bemerkt zu dieser Stelle, der „ansprechenderen", der aus dem Charakter der ganzen Szene geschöpften Deutung gemäß hätten nicht die Wächter, beziehungsweise der Türmer, ein Gretchen verhöhnendes Lied gesungen, sondern Gretchens eigenes Lied, das Lied vom Machandelboom, erscheine der Verwirrten als von andern gesungen. Was die erstere Auffassung betrifft, so ist sie von solcher Plattheit und springt mit der gegebenen Dichtung so willkürlich um, daß man jeden Widerspruch für überflüssig halten sollte; es ist aber immerhin nützlich, daß sie nunmehr ganz und gar aus der Welt geschafft werden kann. Der Text der prosaischen Szene läßt nämlich über Goethes eigene Meinung nicht den geringsten Zweifel. Hier steht

*) Faust. — Mit Einleitungen und erläuternden Anmerkungen von G. v. Löper. Zweite Bearbeitung, Berlin 1879.

der entsprechende prosaische Satz in näherer Verbindung mit dem Vorausgehenden und die Stelle lautet: „Sieh das Kind! Muß ich's doch tränken. Da hatt ich's eben. Da! Ich habs getränckt. Sie nahmen mirs, und sagen ich hab es umgebracht, und singen Liedger auf mich! — Es ist nicht wahr —, es ist ein Märchen das sich so endigt, es ist nicht auf mich daß Sie's singen.“ Somit sind diejenigen, welche das Kind weggenommen haben und diejenigen, von welchen sich Gretchen verhöhnt glaubt, die nämlichen; d. h. in beiden Fällen sind es keine wirklich vorhandenen „Leute“, sondern Gestalten, welche Gretchen sich selbst schafft; die ganze Äußerung zeichnet einen Phantasievorgang und dieser Zug ist höchst charakteristisch. Banges Horchen täuscht mit Tonempfindungen, wie der gereizte Augennerv Visionen erzeugt; die erschreckte, aufgewühlte Einbildungskraft verlegt innerlich gehörtes nach außen. Das ist bei Gretchens Zustand doppelt begreiflich. Ob es gerade das Lied vom Machandelbaum ist, welches in Gretchen in diesem Augenblick fortklingt, erscheint mir zweifelhaft; es können auch Lieder, Volkslieder vom verlassenen Mägdlein, von Verführung und Kindsmord in ihr aufgewacht sein und ihre geängstete Seele mit einem Gespinnst von Beziehungen auf eigene Erlebnisse umfangen. Die Verse „Bin doch noch so jung, so jung — die Blumen zerstreut“ deuten auf liedartige Erinnerungen. — Der zweite Punkt geht den Schluß der Szene an. Im prosaischen Text fehlt noch die „Stimme von oben“. Daß diejenige „gerettet“ ist, welche von Faust, dem Gefährten des Mephistopheles, sich scheidet, welche büßend ihre Seele den „heiligen Engeln“ übergiebt, wissen wir auch ohne das verbürgende Wort; aber Mephistos „gerichtet!“ verlangte den hörbaren Widerspruch.

Es bleibt nur übrig, auf die Lage, in welche die Faustforschung durch die Entdeckung Schmidts sich versetzt sieht und auf das dramatische Ganze, welches in der Göchhausenschen Abschrift zum Vorschein gekommen ist, einen Blick zu werfen. Jene ist verändert genug, und ich weiß nicht, ob die Kritik, soweit sie das Alter und die geschichtliche Entstehung der einzelnen Szenen zu bestimmen versuchte, durchweg viel Ursache hat, das Haupt stolz zu tragen. Manche bisher nicht gesicherte Annahme ist heute urkundlich und in glänzender Weise bestätigt; aber auch eine Reihe von Irrtümern, und oft recht hartnäckigen Irrtümern, ist in die schärfste Beleuchtung gerückt. Man darf nicht verkennen, daß der Boden, auf welchen die Forschung bisher sich gestellt fand, ein ungemein schwieriger und schlüpfriger war, während doch, wie v. Löper mit Recht bemerkt, keinem, der ernstlich über Faust schreiben wollte, erspart blieb, ihn zu betreten. Wenn aber mißglücktes Bemühen auf mehr oder weniger Nachsicht Anspruch hat, so besteht doch die Pflicht, den Rechnungsabschluß mit aller Gewissenhaftigkeit zu verbuchen. Es war eine Feuerprobe, welcher die Kritik sich zu unterziehen hatte, und nicht nur um ihre Aufstellungen als solche handelte es sich, sondern bis zu einem gewissen Grade auch um die Methode der Forschung. Da nun die Methode etwas Bleibendes ist oder sein will, so kann es der litterargeschichtlichen Wissenschaft nur nützlich sein, wenn sie den gegenwärtigen Fall zum Anlaß nimmt, bei sich Einkehr zu halten.

Wie schon angedeutet, läßt sich nicht schlechterdings behaupten, daß die Szenen, welche das Fräulein von Göchhausen in der Handschrift des Dichters empfing, bis auf den letzten Rest alles umfassen, was Goethe bis zu jener Zeit an seinem Faust geschrieben hatte; die Möglichkeit, daß daneben auf Blättern, welche die weimarischen Freunde nicht sahen, flüchtige Einfälle, abgebrochene Versreihen u. dergl. verzeichnet waren, kann nicht in Abrede gestellt werden. Aber unter Miterwägung gewisser geschichtlicher Zeugnisse, welche wir zuvor besaßen, unter Mitberücksichtigung gewisser auf ästhetisch-kritischem Wege gewonnener Einblicke in den inneren Bau und den Plan des Gedichtes dürfen wir doch mit höchster Wahrscheinlichkeit aus dem textlichen Bestande der Göchhausenschen Abschrift folgern, daß um 1775 keine der in ihr nicht enthaltenen Szenen der Fausttragödie ausgereift oder zu einem auch nur vorläufigen Abschluß gebracht war. Andrerseits haben wir nunmehr bezüglich einer bestimmten Anzahl von Szenen — derjenigen nämlich, welche in der Göchhausenschen Abschrift enthalten sind — die Gewißheit, daß sie der ersten und ältesten Periode der Faustdichtung angehören. Aus diesen beiden Thatsachen ergiebt sich für die Frage der Entstehung des Gedichtes und den heutigen Stand der Faustforschung eine Reihe wichtiger Schlüsse.

Jeder Unsicherheit, jedem Streite entrückt ist von jetzt ab das Alter der Gretchenszenen. Schröer hat in der zweiten wie in der ersten Auflage seines Faustkommentars*) eine Unterscheidung zwischen älteren und jüngeren, beziehungsweise nach 1775 „eingeschalteten“ Gretchenszenen gewagt. Und zwar stellt er zu einer zweiten oder jüngeren Gruppe zusammen die Szenen Gretchen am Spinnrad, die Brunnenszene, Gretchen vor dem Bilde der Mater dolorosa und die Domszene; nach seiner Auffassung stehen diese Szenen sämtlich „nicht mehr im Zusammenhang mit der ersten Konzeption“ des Gedichtes, „nicht im Zusammenhang mit dem Ganzen“, sind vielmehr als „einzelne Bilder“ entstanden „in einer Zeit, als die Erinnerung an die Gebilde der ersten begeisterten Schaffenslust schon verblaßt war“, „als dem Dichter die titanische Gestalt Fausts in den Hintergrund trat .... und in ihm nur mehr die allgemein menschliche Teilnahme an Gretchens rührender Gestalt fortlebte“; vom Verlauf der Handlung, vom Verbleiben Fausts werde in ihnen „nichts ersichtlich“. Auch von der Valentinszene, in welcher Gretchen mitbeteiligt ist, lesen wir, sie reihe sich jenen „Bildern“ an, sie stehe mit dem Ganzen nicht

*) Faust von Goethe. Mit Einleitung und fortlaufender Erklärung herausgegeben von K. J. Schröer. Erste Auflage 1881, zweite, durchaus revidierte Auflage 1886—1888.

in klarem Zusammenhang. Merkwürdig unsicher und unklar äußert sich Schröer über die Zeit, welcher er die angeblich jüngere Gruppe der Gretchenszenen zuweisen möchte. In der auf S. LIX—LX der zweiten Auflage sich findenden Übersichtstafel werden die genannten 5 Szenen der Zeit von „1775—1786" zugeschrieben, doch fügt Schröer in Klammern bei „vielleicht nur bis 1777". Zwei Seiten zuvor gelten ihm die Jahre 1775—1786 als die „wahrscheinliche" Entstehungszeit der als einzelne Bilder bezeichneten Szenen; an anderen Stellen heißt es: „ihre Anfänge reichen mindestens in das Jahr 1777 hinauf", sie gehören in die Zeit, in der Goethe „am 1. Buch des Wilhelm Meister schrieb"; die Szenenreihe, „in der Gretchen allein auftritt", „scheint etwa um 1777" entstanden zu sein. Schröer läßt indessen noch weiter mit sich handeln: S. LII lesen wir, einzelne jener Bilder könnten sich „allenfalls auch schon 1775 in Frankfurt gestaltet haben, wenn auch mehr noch für 1777 spricht", und einige Seiten weiter unten, die Lieder „Meine Ruh ist hin" und „Ach neige du schmerzensreiche" habe Goethe „vielleicht schon von Frankfurt mitgebracht" und (später) als selbständige Szenen „in das Faustmanuskript eingeschaltet". Man sieht, Schröer weiß selbst nicht recht was er will und möchte am liebsten weder „so" noch „so" gesagt haben.

Ganz unhaltbar ist die Zeitbestimmung „1775 bis 1786". Lassen wir das Zeugnis der Göchhausenschen Abschrift zunächst noch beiseite: Schröer vergißt den Brief, welchen Goethe am 1. März 1788 aus Rom geschrieben hat*). Sein ganzer Inhalt sagt uns, daß ein langer Zwischenraum verflossen ist, seit Goethe die Handschrift nicht wieder geöffnet hat: sie ist inzwischen zu einem von der Zeit vergilbten „alten Codex" geworden; indem Goethe die Arbeit wiederaufnimmt, muß er sich in eine „selbstgelebte Vorzeit" zurückversetzen und fühlt wohl, daß es ein ander Ding ist, „das Stück jetzt oder vor fünfzehn Jahren" — also 1773 — „auszuschreiben". Alle diese Äußerungen sind schlechtweg unmöglich, wenn der Dichter bis gegen 1786 hin am Faust geschrieben, geändert, eingeschaltet hat.

Aber auch die Zeitbestimmung „um 1777" läßt sich nicht aufrechthalten. Hier gilt Erich Schmidts Bemerkung: „Für die zehn Jahre 1776—1786 ist Arbeit an Faust, hinausgehend über ein gelegentliches stilles Fortspinnen der Gedankenfäden, schlechterdings nicht nachweisbar. Im geheimen freilich rückt der Krystallisationsprozeß des Lebenswerkes weiter, mehr unbewußt als bewußt .... aber nirgends findet sich eine leise Andeutung, daß der alte Codex Neues in sich aufnahm." Erich Schmidt darf folgern: „Wir empfangen" in der Göchhausenschen Abschrift, abgesehen von einigen Notizblättern und von ungeschriebenen Plänen, „alles was Goethe nach Weimar mitbrachte", „die Früchte von 1773—1775". Nun enthält die Göchhausensche Abschrift sämtliche Gretchenszenen, auch jene von Schröer einer jüngeren Gruppe zugewiesenen, mit Ausnahme der Szene zwischen Gretchen und Valentin, und von Schröers künstlicher Trennung würde nicht länger zu reden sein, wenn nicht ein mit so liebevollem Fleiß um die Dichtung sich bemühender Forscher einige Anspruch hätte, sich verteidigen zu dürfen.

*) Siehe S. 217 des „Magazins für die Litteratur".

Es sind innere wie äußere Gründe, auf welchen Schröer seine Annahme aufgebaut hat. Auf jene, soweit sie gewisse scheinbare oder thatsächliche Widersprüche im Inhalt der Gretchenszenen betreffen, werden wir an späterer Stelle zurückkommen; hier ist nur zu sagen, daß Schröer mit Unrecht behauptet, diejenigen Szenen, in welchen Gretchen „allein", in welchen „das verlassene Gretchen" uns vorgeführt werde, stünden mit den übrigen, mit der dramatischen Handlung in keiner inneren Verbindung. In einer Liebestragödie geht alles was den einen Teil trifft, auch den andern an; was Gretchen erfährt oder erduldet, wirft seine Schatten auf Fausts Leben zurück, mag dieser nun in der Nähe sein oder nicht, mag er von den Schicksalen der Geliebten wissen oder der Teilnahme sich zeitweilig entziehen. Mit Fausts Abwesenheit wächst seine Schuld. Es ist wunderlich, wenn Schröer sagt, die Domszene gehöre „wohl in eminenter Weise" in die Reihe derjenigen Bestandteile des Ganzen, „die nicht im Zusammenhang mit der ersten Konzeption, sondern später als einzelne Bilder entstanden sind", wunderlich, wenn er bei der Zwingerszene klaren Zusammenhang mit dem Ganzen vermißt; diese Szenen sind nach dem Vorhergegangenen als Ausbrüche des Jammers und der Gewissensqual unentbehrlich, und die dramatische Handlung, zu welcher ja doch auch das wechselvolle Gemälde seelischer Zustände gehört, rückt mit ihnen fort. Und was soll hier heißen erste „Konzeption"? Wir wissen aus Goethes eigenem Bericht, daß die Anfänge des Faust in die Straßburger Zeit fallen, daß damals Götz von Berlichingen wie Faust in ihm „zu poetischen Gestalten sich ausbilden wollten"; wir werden durch eine Kette von Zeugnissen, deren Glieder Andeutungen des Dichters und Äußerungen seiner Jugendfreunde sind, darauf hingewiesen, daß vor 1773 nichts niedergeschrieben war, daß die Abfassung der älteren Szenen zumeist in das Jahr 1774 fällt und zu „Anfang des Jahres 1775 das älteste Gedicht in seinen Hauptbestandteilen"*) fertig war. In welcher Aufeinanderfolge aber die Grundlinien der dichterischen Fabel in Goethes Geist sich gestalteten, läßt sich nicht unterscheiden, und hier zeitlich sondern, kalendermäßig gliedern zu wollen, ist schon deshalb ein unfruchtbares Bemühen, weil die letzten Ausgangspunkte genialen Schaffens im Unbewußten liegen und was aus der Gährung als ein Nacheinander hervortritt, ursprünglich sehr wohl ein Nebeneinander sein kann. Ein geistig erregter und zugleich ein grobsinnlich begehrlicher Mensch ist der Faust der Puppenspielfabel, der Faust der Volkssage. Der stürmische Drang der Geniezeit ahnt in dieser Gestalt ein Spiegelbild, unter den Händen Goethes

*) Kuno Fischer, Goethes Faust nach seiner Entstehung, Idee und Komposition. Zweite, neu bearbeitete und vermehrte Auflage. Stuttgart 1887.

nimmt sie das geistige Ringen, die Gedankenwelt, die Seelenkämpfe des 18. Jahrhunderts in sich auf; aus dem mittelalterlichen Grübler, Zauberkünstler und Gaukler wird ein nach den tiefsten Quellen der Erkenntnis schürfender Denker, aus dem Lüstling wird ein von der lodernden Glut der Liebe ergriffener Mensch. Eine Umbildung des Stoffes geht vor, und diese Umbildung ist in jedem Sinne eine Erhöhung, eine Vergeistigung; aber die Elemente der alten, der Volksdichtung, und der neuen, der Goetheschen Dichtung, entsprechen einander, und die Verbindung eines leidenschaftlichen Wissenstriebes und eines leidenschaftlichen Lebenstriebes in Einer Gestalt ist geblieben, wie sie von Ursprung an gegeben, wie sie vorgebildet war. Indem Goethe in der Schrift „Aus meinem Leben" der Schöpfung des Faust zuerst gedenkt, bemerkt er: „Auch ich hatte mich in allem Wissen umhergetrieben und war früh genug auf die Eitelkeit desselben hingewiesen worden. Ich hatte es auch im Leben auf allerlei Weise versucht und war immer unbefriedigter und gequälter zurückgekommen. Nun trug ich diese Dinge, sowie manche andere, mit mir herum und ergetzte mich daran in einsamen Stunden, ohne jedoch etwas davon aufzuschreiben." Diese Äußerung ist sehr bezeichnend. Die Gegenüberstellung von „Wissen" und „Leben" („auch im Leben") läßt erkennen, daß von Anfang an der Wiederklang, welchen die Faustsage in Goethe erweckte, ein doppelter war, daß der schöpferische Trieb des Dichters sich des Stoffes bemächtigte, weil für die beiden Seiten desselben seine Seele gestimmt, durch Wirkung von Lebenseindrücken empfänglich gemacht war. „Die bedeutende Puppenspielfabel klang und summte gar vieltönig in mir wieder," schreibt Goethe an der nämlichen Stelle. Unter diesen Umständen halte ich es für verfehlt, anzunehmen, daß gerade nur derjenige Teil der Tragödie, in welchem uns „Faust allein" vorgeführt wird, zur Zeit von Goethes „eigenem Titanismus" entstand, daß die Liebesszene zwischen Faust und Gretchen „das Nächste waren" und eine „zweite Masse" bildeten; und für ebenso willkürlich, ebenso unglaubwürdig halte ich es, wenn Schröer hinzufügt, die Szenen, in welchen „Gretchen allein" auftrete, entsprächen einem „dritten Entwicklungsstadium" im Leben des Dichters, einer Zeit, in welcher er für das Ganze seines Faust schon „erkaltet" war und nur noch durch die Gestalt Gretchens (die Erinnerungen an das Frankfurter Gretchen) „festgehalten wurde". Zum Titanismus Fausts gehört auch, daß er Gretchens „kleine Welt" „zu Trümmern" schlägt. Selbstverständlich sind nicht sämtliche Gretchenszenen auf einmal entstanden, was von der Dichtung im ganzen gilt, wird auch von ihnen gelten: die Szenen rücken allmählich fort, jetzt in größerem Zusammenhang auf das Papier „hingewühlt", hingeströmt, jetzt mehr im Gangschritt kleinerer Zusätze. Ein so zusammengesetztes Ganze, wie ein Drama, liegt überhaupt nicht blitzartig fertig vor dem Geiste, vielmehr bewirkt erst die Ausführung, das Niederschreiben die Klärung und Vervollständigung der inneren Gesichte; hier kommt hemmend, ja auch störend hinzu, daß die Schöpfung des Götz von Berlichingen, des Werther, die Entwürfe des Prometheus, des Mahomet, des Ewigen Juden, daß eine Fülle von Liedern, eine Fülle von satirischen Dichtungen zwischen die Arbeit am Faust sich drängt. Dennoch muß die Geschichte der Dichtung alles, was zwischen 1770 und 1775 am Faust geschieht, als das Erzeugnis Eines Zeitraumes, als eine zusammengehörige Masse betrachten; denn die innere Welt, der Lebensgrund, auf welchem das Schaffen des Dichters ruht, bleibt im Wesentlichen der nämliche, und scharf trennt sich dieser von dem nächstfolgenden ab, in welchem mit der Übersiedlung nach Weimar veränderte Stimmungen, neue, andersartige Pläne und Werke (Iphigenie, Tasso) hervortreten und die Arbeit am Faust zurückgelegt wird.

Wohin Schröer mit seinen Auffassungen gelangt, mag ein Beispiel zeigen. Die Szene am Spinnrad, meint er*), stamme, insofern sie ein Bestandteil des Dramas sei, aus einer Zeit, in welcher Goethe an dem Titanen Faust wie an Faust dem Liebhaber nicht mehr Teil genommen habe, aus einer Zeit, in welcher ihm nur noch die Gestalt Gretchens (des Frankfurter Gretchens) in ergreifenden Bildern erschienen sei. Schröer verweist auf das fünfte Buch von „Wahrheit und Dichtung", auf die Stellen: „Gretchen saß am Fenster und spann", „Gretchen, die bis zu diesem Augenblick fortgesponnen hatte, stand auf"; er glaubt, daß Goethe nachmals diese Erinnerungsbilder in den Faust verwoben habe; das Lied „Meine Ruh' ist hin" könne früher entstanden sein, sei aber ursprünglich ohne szenarische Überschrift, nicht mit Beziehung auf das Drama geschrieben, vielmehr „erst später eingereiht". Nun ist ja möglich, daß das Bild des Frankfurter Gretchens dem Dichter vor die Seele trat, als er das Gretchen der Dichtung uns in häuslicher Beschäftigung, am Spinnrocken zeigte; möglich, wenn auch weder erweisbar noch mit Notwendigkeit anzunehmen, da doch das Spinnen in Bürgerhäusern im vorigen Jahrhundert häufig zu sehen war und auch die Gestalt Friederikens an der Dichtung Anteil hat. Aber angenommen, daß das Frankfurter Gretchen hier die Szenerie veranlaßt hat — warum sollte jene Erinnerung dem Dichter erst „später" gekommen sein, nicht in der Frankfurter Zeit, in der Zeit von 1773—1775, als er die Geliebte Fausts zeichnen wollte? Schröer meint, mit dem Spinnrad habe das Lied „nichts zu thun", „fortspinnend" könne Gretchen „das leidenschaftliche Lied nicht singen". Aber zu singen braucht sie es ja nicht, vom dramatischen Standpunkt aus ist es sogar weit besser, wenn sie das Lied wie aus dem Traum leise vor sich hinspricht; und weiß denn der gelehrte Mann nicht, daß das Spinnen zu einer mechanischen, unbewußt fortgehenden Arbeit wird? Daß Gretchen nach dem Takte des Spinnrads spricht oder singt, wie etwa die Mägde Sentas im Fliegenden Holländer, daran denkt doch kein Mensch! Und kann denn das Rädchen nicht einmal stillstehen? Auch von der Szene am Spinnrad gilt, was Vischer von der Szene „Abend. Ein

*) Zweite Auflage, S. LVIII u. LXXXV.

kleines, reinliches Zimmer" bemerkt: „Wenn man die rührendsten Frauenbilder dramatischer Dichter zusammenstellt, wird man finden, daß sie das Höchste an Reiz hervorbringen, wo sie, nachdem dafür gesorgt ist, daß wir uns die Erscheinung anmutig vorstellen, die Anmut mit der Lauterkeit und Güte verbinden. So ist Ophelia, so ist Desdemona. Der letzteren muß man auch bei dem Zuge gedenken, den Goethe wirken läßt, da er Gretchen zum zweiten Mal einführt; jene plaudert unter dem Auskleiden mit Emilien, Gretchen mit sich, während sie die Zöpfe flicht; das nebenherlaufende zufällige Thun drückt der Situation den ganzen Stempel der Unbelauschtheit auf und alles rückt ins Licht der reinen Naivetät." Schröer geht von der Ansicht aus, die Szene am Spinnrad stehe mit dem Drama, mit der dramatischen Handlung nicht in unmittelbarem Zusammenhang. Aber das Gegenteil ist der Fall! Das Drama muß das Vorrücken, das Umsichgreifen der Leidenschaft auseinanderlegen, und nicht besser konnten wir einen Einblick in Gretchens Seelenzustand gewinnen, als indem wir sehen und hören, wie inmitten der gewohnten schlichten Arbeit, in jedem Thun und Treiben, ihr Sinnen und Denken von der Glut der Liebe aufgezehrt wird. Schröer weiß an anderer Stelle sachlich treffend zu sagen: „Dieses Lied („Meine Ruh' ist hin"), bang, leidenschaftlich, gewitterschwer, das auch als Monolog gelten kann, zeigt uns Gretchen in dem Zustand höchster Beseligung und Erregtheit durch die Liebe, wo jede Besinnung aufhört, jede Umkehr unmöglich scheint. Das Verhängnis . . . unabwendbar." Hiermit ist ja doch zugegeben, daß die Szene am Spinnrad einen dramatischen hochbedeutsamen Wendepunkt bildet; und fürwahr unentbehrlich ist sie, und mit gutem Grund steht sie unmittelbar vor der Szene, in welcher Gretchen den Schlaftrunk für die Mutter annimmt.

Doch wir müssen Schröer zu Ende hören. Fort und fort kommt er auf einen Umstand zurück, in welchem er eine Bestätigung seiner Annahme sieht, und in der That wächst das ganze Nest seiner Irrtümer aus ihm heraus. Düntzers mikrologisch gebautem Auge war es aufgefallen, daß Goethe in einigen Szenen den vollen Namen „Margarete", in anderen die Form „Gretchen" gebraucht; Schröer legt auf diesen Namenswechsel das größte Gewicht und glaubt, da die genannten fünf Szenen im Gegensatz zu den übrigen die „Schreibung" Gretchen haben, im Besitze eines zuverlässigen äußerlichen Merkmals für ihre Zusammengehörigkeit und spätere Einschaltung zu sein. Aber der Text der Göchhausenschen Abschrift lehrt nunmehr, daß dieses Kennzeichen nicht zutrifft. Denn nicht nur finden sich in ihr bereits die Szenen Am Spinnrocken, am Brunnen, Zwinger, Dom und von der Valentinszene der Monolog mit der Schreibung „Gretgen", welche schon wegen des g der Verkleinerungssilbe auf die ältere Periode des Dichters, auf die Frankfurter Zeit hinweist; sondern es hat auch gerade eine derjenigen Szenen, welchen Schröer mit Rücksicht auf die Namensform „Margarete" höheres Alter zuschrieb, ursprünglich durchaus die Form „Gretgen": die Szene „Marthens Garten", das Gespräch über Religion. 16 mal steht hier im Texte der Göchhausenschen Abschrift „Gretgen", nur 2 mal „Margrete", und erst das „Fragment" von 1790 setzte an allen Stellen „Margarethe" ein. Indem aber Goethe in der ursprünglichen Handschrift innerhalb Einer Szene wechselt, indem er in die Überschrift „Margrete, Faust" setzt und in der folgenden Zeile, in der Überschrift der ersten Rede, mit „Gretgen" fortfährt, liegt am Tage, daß der Augenblick, der Zufall ihn bei der Wahl der Bezeichnung geleitet hat. Das ist nun freilich ein Ergebnis, welches die wenigsten überraschen wird; zweifelnde Gemüter aber haben es jetzt schwarz auf weiß, und Schröer kann seine Entdeckung, daß Goethe „Gretchen" geschrieben habe, als er nicht mehr „im Zuge war", betrübt nach Hause tragen. Übrigens gebrauchte auch die Ausgabe von 1808, innerhalb der Kerkerszene, die Form Gretchen (in der Anrede) neben der Form Margarete (in der Überschrift der Reden), und daß Faust „das arme Gretchen bethören" werde, sagte doch Mephisto in jener auch von Schröer der ältesten Periode zugewiesenen Szene, welche mit den Worten beginnt: „Wie ist's? Will's fördern? Will's bald gehn?" — zwei Fingerzeige, welche Schröer hätte beherzigen dürfen. (Schluß folgt.)



Selbstbiographie des Generals Philipp H. Sheridan.

Von R. Döhn.

Zu den hervorragendsten Feldherren während des nordamerikanischen Bürgerkrieges, welcher der Einsetzung der Negersklaverei in den Vereinigten Staaten ein Ende machte, gehört neben U. S. Grant, W. T. Sherman, George G. Meade u. a. ohne Zweifel Philipp H. Sheridan. Letzterer, der leider in jüngster Zeit schwer krank darniederlag*), hat nun ähnlich, wie Grant es gethan, dem Andrängen seiner Freunde nachgegeben und seine Denkwürdigkeiten geschrieben, welche im Herbste d. J. im Verlag von Charles L. Webster & Co. in New-York unter dem Titel: „Personal Memoirs of P. H. Sheridan" erscheinen und ebenfalls zwei Bände umfassen werden. Ein günstiger Zufall hat uns in den Stand gesetzt, den Hauptinhalt des anziehenden Buches in kurzen Zügen nachstehend wiederzugeben:

Das Werk beginnt mit einem kurzen Berichte über die ersten Lebensjahre Sheridans und schildert in ansprechender Weise seine Jugendzeit. Im Jahre 1831 geboren, zog er mit seinen aus Irland stammenden Eltern von Massachusetts nach dem Staate Ohio, von wo er 1848 als Kadett in die bekannte Militärakademie zu West Point aufgenommen wurde. Fünf Jahre darauf verließ er als zweiter Lieutenant der Infanterie diese Anstalt und wurde nach dem an der Grenze von Texas und Mexiko gelegenen Fort Duncan gesandt, wo wiederholt blutige Streitigkeiten

*) Anm. d. H. Unterdessen haben die Zeitungen bereits den Tod des Generals vermeldet.

zwischen Indianern und Mexikanern einerseits und Bürgern der Vereinigten Staaten andererseits zu schlichten waren. Da Sheridan sich bei Gelegenheit dieser Wirren ebenso durch energisches Handeln, wie durch umsichtige Klugheit auszeichnete, so wurde er von der mexikanischen Grenze nach Oregon in die Nähe des Columbiaflusses versetzt und erwarb sich seit 1856 den Ruf eines der fähigsten Bekämpfers wilder Indianerhorden. Diese Kämpfe, welche bis dahin nur wenig bekannt waren, schildert Sheridan mit ebenso lebhaften Farben, wie geschichtlicher Treue; wir lernen aus seiner Darstellung nicht nur die Kampfesweise der Rothäute kennen, sondern auch ihr sonstiges Leben und Treiben. An der Schilderung von aufregenden und gefahrvollen Abenteuern fehlt es nicht.

Beim Ausbruch des Bürgerkrieges wurde Sheridan von der Küste des Stillen Meeres mehr nach dem Osten versetzt. Von General Halleck, dem Oberbefehlshaber des wichtigen Bezirkes von Missouri, gegen Ende des Jahres 1861 zum Quartiermeister in Südwest-Missouri ernannt, versah er diesen Dienst in einer so ausgezeichneten Weise, daß General U. S. Grant in seinen Denkwürdigkeiten von ihm sagen konnte: „So lange Sheridan in der Eigenschaft eines Quartiermeisters wirkte, kostete es keine Mühe, Zufuhren herbeizuschaffen, jedoch geriet er wegen seiner strengen Verordnungen zur Verhinderung des Gebrauches öffentlicher Beförderungsmittel zu Privatzwecken in Schwierigkeiten mit seinen unmittelbaren Vorgesetzten." Er kam deshalb um seine Entlassung von weiteren Dienstleistungen als Quartiermeister ein, und sein Gesuch wurde genehmigt. Als General Halleck im April des Jahres 1862 den Befehl im Felde übernahm, wurde Sheridan zum Dienst in dessen Stabe befohlen. Während des Vormarsches auf Corinth im Staate Mississippi wurde die Stelle des Obersten beim zweiten Michigan-Kavallerieregimente offen. Gouverneur Blair bat General Halleck durch den Draht, ihm zur Ausfüllung dieser freien Stelle einen Berufssoldaten vorzuschlagen, und fügte hinzu, er würde, falls letzterer ein tüchtiger Mann sei, die Ernennung vollziehen, ohne sich vorher an den Staat zu wenden. Sheridan wurde zu diesem Posten ernannt und zeichnete sich in so hervorragender Weise aus, daß er, nachdem das Heer Corinth erreicht hatte, den Befehl über eine Kavalleriebrigade des Mississippiheeres erhielt. Am 1. Juli führte er den Befehl über zwei kleine Regimenter in Booneville, wo er von einer feindlichen Macht angegriffen wurde, welche dreimal so stark wie die seinige war. Durch geschickte Manöver und einen kühnen Angriff schlug er jedoch den Feind vollständig in die Flucht. Infolgedessen wurde er zum Brigadegeneral ernannt und gehörte zu den hervorragendsten Persönlichkeiten des bei dem oben erwähnten Corinth stehenden Unionsheeres.

Es würde uns zu weit führen, wenn wir näher auf die einzelnen Kämpfe und Märsche eingehen wollten, in denen sich General Sheridan im Laufe des Bürgerkrieges durch Umsicht, Mut und Thatkraft auszeichnete, wir erwähnen deshalb nur einige der Hauptschlachten und schnellen Märsche, die ihn als einen der bedeutendsten Feldherren des großen überseeischen Freistaates erscheinen lassen. Zunächst that sich Sheridan in der blutigen Schlacht bei Chattanooga (1863) hervor, dann 1864 in den Kämpfen in der sogenannten „Wilderniß" und 1865 in der Schlacht von Five-Forks; als Reitergeneral wurde er weder von einem der nördlichen, noch der südlichen Truppenführer übertroffen, wir verweisen in dieser Beziehung nur auf seinen Zug gegen Robert E. Lee, den tapferen Oberfeldherrn der südlichen Aufständigen, und auf seinen kühnen Ritt nach Winchester.

Hinsichtlich der äußeren Form der Darstellung muß bemerkt werden, daß letztere durchaus nicht trocken, sondern lebhaft und anziehend ist; 26 Karten veranschaulichen die besprochenen Märsche und Schlachten. Es standen dem Verfasser alle amtlichen Belege aus dem Kriegsministerium u. s. w. zu Gebote; außerdem sind dem Buche verschiedene Illustrationen und Bildnisse bedeutender Krieger und Staatsmänner beigegeben. Die Verleger erhielten die Handschrift bereits im Frühling d. J., allein Sheridan forderte dasselbe wieder zurück, um es noch einmal genau durchzusehen.

Schließlich sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß das in Rede stehende Werk mehr oder weniger ausführlich auch darauf hinweist, daß General Sheridan während des letzten deutsch-französischen Krieges der militärische Berichterstatter der Vereinigten Staaten im deutschen Hauptquartier war und sowohl vom Kaiser Wilhelm, wie auch vom damaligen Kronprinzen, dem späteren Kaiser Friedrich, gern gesehen wurde. Auch mit dem Fürsten Bismarck und dem großen Schlachtenlenker Moltke verkehrte der amerikanische Feldherr nicht selten. Bismarck hatte den Vertreter der Vereinigten Staaten wegen seines einfachen und doch stets würdigen Benehmens lieb gewonnen und wegen seines militärischen Scharfblicks schätzen gelernt. Von letzterem erhielt der große deutsche Staatsmann verschiedene Proben, so z. B. in dem blutigen Ringen bei Gravelotte. Während dieser Schlacht beobachtete Sheridan in der unmittelbaren Nähe Bismarcks den Verlauf des Kampfes. Noch waren weder Kaiser Wilhelm, noch der Reichskanzler im stande, sich über das Ergebnis des blutigen Ringens eine bestimmte Ansicht zu verschaffen, als sich plötzlich General Sheridan, der den Gang der Schlacht still, aber mit großer Aufmerksamkeit beobachtet hatte, an Bismarck wandte und demselben mit großer Bestimmtheit zurief: „Die Franzosen sind geschlagen!" Der in den verschiedenen Arten von Kämpfen lange Jahre hindurch geübte Scharfblick des Amerikaners hatte aus den mannigfachen Bewegungen der französischen Truppenkörper, sowie aus dem der Richtung nach geänderten und schwächer werdenden Dampf der Geschütze richtig erkannt, daß der Feind den Rückzug, vorläufig allerdings maskiert, antrete. Es währte auch nicht lange, als aus der Gefechtslinie ein Offizier heransprengte und das Urteil des amerikanischen Kriegers bestätigte.

Wir gehen kaum zu weit, wenn wir erklären,

daß sich die „Denkwürdigkeiten" von P. H. Sheridan dem gleichnamigen Werke von U. S. Grant würdig an die Seite reihen.



Wilhelm Scherers Poetik.

Von Wolfgang Kirchbach.

(Schluß.)

Ebendeshalb weiß man gleich genau, warum es gewisse Gesetze dichterischen Schauens giebt, welche eine „Poetik" abzuhandeln hätte, Gesetze, die im Laufe der Zeiten seit Aristoteles zum Teil auch von klugen Geistern aufgefunden worden sind. Das größte Genie in allen kommenden Jahrtausenden, und mag es sich noch so sehr auf den Kopf stellen, wird müssen poetisch Denken unter den Sprachformen der Metapher, Metonymie, des Gleichnisses und einiger anderer schon von den griechischen Rhetorikern beschriebener dichterischer Denkformen und wir werden, nach ganz bestimmten, von allen Eingeweihten stillschweigend anerkannten und ausgeübten Grundsätzen, das wahre Genie erkennen immer an der Art, wie es sich dieser notwendigen Formen geistigen Verknüpfens bedient. Und so giebt es genug Merkmale, an denen „wahre Poesie" — aus Gründen einer lebendigen Poetik — erkannt wird.

Scherer hält von all' dem nichts. Zwar läuft auch seine Poetik auf nichts anderes hinaus, als daß er die alten rhetorischen Unterscheidungen, wenngleich höchst verständnislos wieder aufnimmt; er hat es aber für eigenartig und neu gehalten das Pferd am Schwanze aufzuzäumen: er will gänzlich voraussetzungslos von ästhetischen Urteilen und eigenem Geschmacke allein aus geschichtlich zufälligen Betrachtungen durch die Methode „wechselseitiger Erhellung" eine „empirische Poetik" begründen, welche gleichsam auf naturwissenschaftlichem Wege neue Aufschlüsse über das Dichterische giebt.

Wir sahen, daß er behauptet, was eigentlich die „wahre Poesie" sei, wissen die Ästhetiker nicht. Er behandelt sie mit gebührender Verachtung, merkt aber, daß er damit nicht weit kommt; ganz ohne Geschmacksurteil kommt er nicht durch, wenn er just ein Gebäude der Poetik errichten will; Scherers ganze Weisheit faßt sich da plötzlich (S. 148) in die Worte zusammen:

„Der Dichter darf die Welt nicht ansehen wie jedermann — er muß sie mit Dichteraugen ansehen."

Wenn aber die thörichte „Ästhetik" die Zweifelfrage nicht „gelöst" hat, zu erkennen, was wahre Dichtung sei, woran erkenne ich denn dann die „Dichteraugen"?

Mit solchen lumpigen, nichtssagenden Redensarten füttert er die Studenten ab. Die „wechselseitige Erhellung" wird dadurch freilich nicht gefördert, daß man gerade das, was man bekämpfen will, als das Mittel betrachtet, mit dem man kämpft; aber es mag wohl sein, daß die andächtigen Zuhörer ob der geheimnisvollen Weissagung tiefsinnig ihre nichtbegreifenden Köpfe wiegten.

Was versteht nun aber Scherer und seine Leute unter „Empirie"? Die Sache liegt so: man hat einmal etwas von einem gewissen Darwin gehört, vielleicht auch gelesen; hat Lubbock und einige andere, die von vermeintlichen Urzuständen der Menschheit geschrieben, angesehen und da Darwin durch eine höchst scharfsinnige Art vorsichtigen Vergleichens (wechselseitigen Erhellung) zu so geistvollen Schlüssen über die Entwickelung der Arten kam, so meinte Scherer, durch Anwendung dieser Forschungsart auf — Litteraturgeschichte nicht etwa Litteraturgeschichte erhellen zu können, nein — Poetik. Etwas so Gedankenloses, Schiefohriges ist vielleicht noch nicht dagewesen, so lange Menschen denken. Darwins Art voraussetzungslosen Abwägens und Vergleichens, welche nicht sowohl eine „Methode", sondern die Grundverfassung seines Geistes war, entsprach den Gegenständen und ihrer Natur, welche die Unterlage seines Forschens waren. Eine Qualle und ein Elefant, eine Sinnpflanze und ein Argusfasan, ein Affe und der Mensch als eine körperliche Gestalt sind nämlich wahrhaftig ganz andere Gegenstände, als ein Epos und eine Zeitungsplauderei, ein Märchen und eine Zeitungsnachricht. Ei, denkt Scherer, wie wäre es, wenn wir den Darwinschen Gedanken der Entwickelung auch einmal auf die dichterischen Formen anwenden würden?!

Und er thut's und richtig, es entsteht eine Entwickelungslehre poetischer Formen, welche das getreue Abbild der Art ist, wie in den „Fliegenden Blättern" aus einem „Radi" (Rettig) ein zweibeiniger Mensch nach und nach entsteht.

Da ist es z. B. eine Thatsache, daß allerdings Tanz und Poesie vielfach gemeinsam auftreten. Natürlich „entwickelt" sich folgerichtig die „Poesie" aus dem Tanz, ja, mehr noch:

„Der Rhythmus ist entsprungen aus dem Tanz. Das Wohlgefallen am Rhythmus beruht auf der Erinnerung an das Vergnügen des Tanzes; durch Vererbung wird diese Erinnerung, dies Wohlgefallen so gesteigert, daß es späteren Generationen vielleicht geradezu angeboren ist." (S. 274.)

Die Sache klingt erstaunlich „darwinisch". „Vererbung" — wenn Einem da nicht das Wasser im Munde zusammenlaufen soll! Höchst zeitgemäß, höchst naturwissenschaftlich-empirisch-exakt-methodisch! Zwar, daß es Unsinn ist, will nicht viel sagen. Jeder Tanzbär weiß, daß der Rhythmus gar nicht aus dem Tanze entsteht, sondern der Tanz aus dem Rhythmus, welcher Peitschenhiebe heißt; und Jungfer Dorothea weiß auch, daß der gorillaähnlichste Kaffer so wenig wie sie selbst tanzen lernt, wenn nicht just vorher rhythmische Empfindung vorhanden ist, nach der überhaupt erst die Tanzbewegung bemessen werden kann. Mit der „Vererbung!" ist also hier nichts; die wäre vollständig das fünfte Rad am Wagen und die „Poesie" (sofern sie Grundlage einer „Poetik") werden wir demgemäß samt ihrer Rhythmik nicht aus dem „Tanz" entwickeln — und selbst wenn es die Phallustänze der Australier wären — sondern

wir werden Darwinsche Methode zunächst den Botanikern und Zoologen überlassen und erwägen, daß „ein Tisch ist keine Ofenbank“.

Die Scherersche Forschungsweise ergiebt aber noch viel hübschere Blüten „empirischer Poetik“.

Ich meine, es ist klar, daß ein Affe und ein Fasan als Werke der materiell schöpferischen Natur und Erscheinung durch Materie, etwas anderes sind ihrer ganzen Art nach als ein Sprichwort und eine Zeitungsplauderei? Letztere sind Gehirnwerke, Gedankenwerke, und es dürfte gewiß nicht so ohne weiteres sich eine materielle Entwickelung (denn um Entwickelung materieller, stofflicher Gegenstände handelt es sich bei Darwin) von Dingen auseinander herstellen lassen, die (sofern eine „Poetik“ sie betrachtet) gar nicht „materieller“ Natur sind?! Das wäre ja wohl eine contradictio in adjecto.

Aber bei Scherer ist alles möglich. Bei ihm „entwickelt“ sich thatsächlich die „Poesie“ nicht nur aus „Tanz“ und „Lachen“, nein, die einzelnen Gattungen entwickeln sich auseinander; so sind ihm z. B. die Denksprüche, Maximen und Aphorismen (wie sie Goethe geschrieben) „eine Form der Prosaauflösung des Lehrgedichts. Eine andere ist der Essay, woraus sich das Feuilleton entwickelt, wenigstens gewisse Teile desselben — andere anderswoher, z. B. die Rezension aus dem Spott- und Lobgedicht.“ (S. 25.)

„Die Reiselitteratur beginnt mit der Odyssee, wie man wohl sagen kann.“ (S. 25.)

„So vertritt die Tagesneuigkeit das uralte Element der Anekdote oder Novelle, das Herumtragen merkwürdiger Fälle, welches Kern des Märchens ist. Deshalb konnte Achim von Arnim den Dichtern raten, ihren Stoff in der Zeitung zu suchen. Denn dies Element des Unterhaltenden ist das eigentliche Element der Poesie und so repräsentiert die unterhaltende Nachricht in der heutigen großen politischen Zeitung die Poesie.“

Der Radi, der Radi! Ich beglückwünsche unsere Berichterstatter zu ihrem Scherer! Sie haben endlich ihren Ästhetiker gefunden; die Eselswiesenpoetik ist endgiltig erfunden.

Das klingt nun alles so „litterarhistorisch“, so „empirisch“ gefaßt aus vergleichender Beobachtung litterargeschichtlicher Erscheinungen. Um Gotteswillen und bei allen teuren Heiligen des Katheders, wo will das hinaus? Es ist aber auch rein litterargeschichtlich einfach nicht wahr, daß die Rezension sich aus dem „Spott- und Lobgedicht“ entwickelt. Wo denn?! Die Griechen setzten sich Kunstrichter vor ihre Schaubühnen zu Zeiten, als man noch keine Rezensionen schrieb und das geistige Bedürfnis, welches zu einem geschriebenen Kunsturteil führt, ist himmelweit verschieden von dem „anderen Trieb“ der witzige Köpfe in Reimen und Versen Dinge sagen läßt, die aus einer anderen ethischen Verfassung wachsen. Und so wird man wohl auch sonst nicht bezweifeln, daß der Übergang poetischer Gattungen ineinander nur ein Schein ist: in Wahrheit sind es verschiedene ethische und geistige Bedürfnisse des Menschengeistes, welche in selbständigem Nebeneinander sich auch die äußeren Formen gestalten, sofern diese einen wirklichen dichterischen Inhalt bergen. Soll man wirklich nachweisen, daß Reiselitteratur und Odyssee gar nichts miteinander zu thun haben („litterargeschichtlich!“) trotzdem Odysseus der vielgereiste war? Und nun vollends „Märchen“ und „Tagesneuigkeit“. Es klingt nur so, als wäre dahinter wirkliche Litteraturforschung, aber es ist Wind, windiger Wind sogar! Daß Scherer an sich ein fleißiger Arbeiter war und viel litterargeschichtliche Kenntnisse besaß, soll damit nicht etwa bezweifelt sein — wenn nur Kenntnisse und Kennerschaft einer Sache sich immer deckten!

Das also sind die Errungenschaften der neuen Methode, welche „litterarhistorische Empirie“ an Stelle der „theoretischen Ästhetik“ setzen will. Ja, wenn es nur „Empirie“ wäre; zu deutsch Erfahrungswissenschaft. Wenn man ganz flachköpfig ist, wenn man gänzlich unbefähigt zum Forschen und Denken ist, dann sucht man so ein Wörtchen, das die schmähliche Blöße deckt. „Empirie!“ Heißt zu deutsch: nichts wissen und alles falsch verstehen in diesem Falle.

Und wie sicher werden dann die schwierigsten und tiefsten Fragen der „Ästhetik“ gelöst, daß Aristoteles und Schiller in den Boden versinken müssen. Da ist z. B. das „Erhabene!“

Viele Gedanken haben jene Männer über diese ästhetische Empfindung gehabt, sogar sehr tiefe. Scherer hat das Ei des Kolumbus, aus dem er freilich selber nie ganz herausgekrochen ist, gleich aufgestellt. Man höre ihn: (S. 94.)

„Hier erkennen wir schon, wie das Große und Erhabene ästhetisch erfreulich wirkt und weshalb es Vergnügen macht. Am deutlichsten ist es immer zu sagen: durch die Voraussetzung der Substitution. Wenn die Bibel Gott mit dem Wort schaffen läßt, so ist auch dies eine wünschenswerte vergnügliche Vorstellung: wir wünschen solche Macht zu besitzen.“

Also darum! Ja, ja:

„Wenn ich einmal der Herrgott wär',
Mein Erstes wäre das:
Ich nähme meine Allmacht her
Und schüf ein großes Faß!“

Nein, so wie wir wünschen solche Macht zu besitzen, ist auch sofort die erhabene Empfindung der Sache zerstört; das „Erhabene“ kommt nicht von „haben“ und „haben wollen“, sondern — im übrigen haben Michelangelo, Beethoven, Schiller und einige andere praktisch und theoretisch uns der Mühe überhoben, noch weiter über Herrn Scherer zu lächeln.

Keine Seite von den 276 des Buches, wo nicht gleiche Beweise der ausgebildeten Fähigkeit zur Albernheit vorhanden wären. Eine große, eine erschreckende geistige Zahlungsunfähigkeit! — Warum wir den Leser so lange mit diesem thörichten Werke der Plattheit und Unbildung gelangweilt? Weil der Mann, der es geschrieben hat, von einer rührigen Schar wunderlicher Köpfe als ein neuer Held der Gedanken gepriesen ward, weil es dem Herrn in seinem kurzen Leben gelang, nur zuviel Einfluß zu gewinnen auf den Geist, der an unseren Hochschulen

herrscht und ein hochmütiger, flacher und anmaßender Geist ist dieser Scherergeist, der statt erst zu lernen und zu verstehen, was feine Geister von Aristoteles bis Eduard v. Hartmann gefunden, berichtigt und an edlem Wissen aufgespeichert, in fahriger Weise bei Seite stößt, um dafür die nichtsnutzigste Kleinigkeitskrämerei für Wissenschaft zu verkaufen und eine wahre Denkverwüstung anzurichten unter denen, welche irgendwelche Nötigungen des Lebens zwingen, auf diese Trugbotschaft zu hören. Weil diesen Händen das geistige Erbe des größten der Deutschen anvertraut war — es ist nicht mehr der Fall, der Mann ist tot — weil diese troddelartige Geistesbegabung sogar in die Deutungen des Geistesthuns des Weisesten der Weisen täppisch hineingegriffen hat, weil die Lärmtrommel gerührt ward für diese innere Geistesohnmacht, als gälte es die Standreden eines zu Köpfenden mit Trommelwirbeln zu übertönen.

Ein ridiculus mus! Schon herrscht Fahnenflucht unter den eigenen Soldaten, schon geben sie zu, daß dies Werk nicht zu halten sei. Sie werden noch viel mehr zugeben. Wir wollen nicht sämmtliche „berühmte" Werke des Meisters gleicher Weise prüfen, wie diese nachgelassene „Poetik", die glücklicherweise nur Bruchstück geblieben ist. Wir wollen schonen, wir wollen warten!

Die Herren sagen: wo bleibt die „Pietät!" du „Leichenschänder". Sie mögen wissen, daß es keine Pietät giebt in Sachen des Geistes, der ewiger ist, als die vergänglichen Menschen. Wichtigere Dinge giebt es in geistigen Fragen, als die Gefühle dieses und jenes zu schonen. Wenn das den Herren auf die Nerven geht, wenn der Schreiber dieser Zeilen Unrecht hat, so verlangt auch er keine Schonung für sich. Zieht dem Marsyas das Fell über die Ohren, aber — schneidet euch dabei nicht in die Finger! Noch ist nicht all mein Pulver verschossen. —

Solches meldet der Herausgeber der „Poetik", Richard M. Meyer, über seinen Meister, als er an diesem unsterblichen Werke schuf:

„Er erstaunte selbst, wie er wiederholt aussprach, über die geringe Mühe, die ihm die Vorbereitung machte: die Gedanken strömten ihm so leicht und in solcher Fülle zu —"

Ich glaub's wahrhaftig, daß dem so war.



Gegen Abend.

Freie Nachdichtung von Enrico Panzacchi's Verso sera.
Nuove liriche, Milano 1888, p. 151.
Von Xanthippus.

Schon nahst du, Herbst? Dein Schleier
Legt trüb' sich aufs Gefilde.
Was willst du, böser Freier?
Was führst du mir im Schilde?

Verhüll' die lieben Hügel —
Durch dichte, feuchte Perlen,
Der West schwingt seine Flügel,
Und zauset an den Erlen.

Die Wolken zum Turniere,
Wie Ritter fest im Bügel,
Anspornen ihre Tiere
Mit tief verhängtem Zügel.

Wie trüb', o Gott! die Erde
In dieses Untags Grolle!
Aufstöhnet in Beschwerde
Die Brust, die sehnsuchtsvolle.

Wie bist du, ach, so ferne,
Du meines Herzens Süße!
Wie gern, wie gern, wie gerne,
Sänk' ich an deine Füße!

Hinstirbt der Tag; der Regen
Eintönig klatscht hernieder.
Ach! an die Schulter legen
Dein Köpflein, könnt ich's wieder!

O Nacht, so einsam lange! —
Da draußen heulen die Winde.
O küßt' ich Aug' und Wange
Einmal dem herzigen Kinde!



Zola über die Zukunft der Litteratur.

Von Eugen von Jagow.

Seit das Berichterstatterwesen oder Berichterstatterunwesen in der französischen Presse eine so große Ausdehnung gewonnen hat, lassen sich auch die sogenannten „Meister" der Litteratur „interviewen," um sich, meist in orakelhafter Form, über eine Tagesfrage zu äußern und an diese anknüpfend das zu entwickeln, was ihnen gerade am Herzen liegt.

Ein solches Tagesereignis war die Aufführung von einigen kleineren Werken der berühmten „Fünf" (Bonnetain, Descaves, Guiches, Marguerite, Rosny), welche, ehemalige Schüler Zolas, diesem nach dem Erscheinen seines Romanes „La Terre" in einem pomphaften offenen Briefe den Krieg erklärten. Was darin stand, ist meinem Gedächtnisse zum großen Teil entschwunden und hat in der That auch keinen nachhaltigen Eindruck hinterlassen. Zola bezeichnet die Fünf wie überhaupt diejenigen jungen Leute, welche „neue Formeln" an Stelle der naturalistischen setzen wollen, als „Symbolisten," eine Wortbildung, welche fast so barbarisch klingt wie die der „Naturalisten."

„Als ich den Naturalismus in eine Formel gebracht, d. h. diejenige litterarische Bewegung getauft hatte, welche sich seit Balzac und Stendhal bei uns geäußert hat und maßgebend gewesen ist," so drückte sich Zola aus, „hatte ich weder die Anmaßung, die französische Litteratur für immer festzulegen, noch ihr jede Vorwärtsbewegung zu untersagen. Ich möchte fast sagen: im Gegenteil."

Er hat damit, so führt er weiter aus, nur den philosophischen Charakter der Litteratur zu Ende des Jahrhunderts kennzeichnen wollen, und zwar den einer bejahenden und materialistischen Philosophie, während im 17. Jahrhundert die des Descartes, im 18. die eines Rousseau, Diderot und Voltaire maßgebend gewesen sei. Mit einer neuen Philosophie werde notwendig auch eine neue Litteratur entstehen

und dann werde er ohne Bitterkeit zuschauen, wie seine Bücher, die ihre Aufgabe glorreich erfüllt hätten, in die Altertümersammlung wandern würden. Nur glaube er nicht, daß dies so bald geschehen werde, wie es sich die jungen Leute einbildeten, denn dazu müsse eben erst die neue Philosophie vorhanden sein.

Ist es nun aber wirklich richtig, daß eine neue Litteratur ohne eine neue Philosophie nicht denkbar sei? muß die Litteratur immer religiösen oder philosophischen Ursprungs sein? wechselt die Form, die von der Philosophie ziemlich unabhängig ist, nicht weit mehr, als der Inhalt der Litteratur? Ja, giebt es überhaupt eine „neue Philosophie," wie Zola es nennt? Alle philosophischen Planlegungen, die heute ihre Anhänger haben, bestanden längst in anderer Form, und jedes sogenannte neue System ist im Grunde genommen nur eine neue Verbindung der alten Grundformen. Und nicht immer einmal eine neue! Es verhält sich mit den philosophischen Systemen — so unehrerbietig es klingen mag — wie mit den Moden: sie kommen auf, sie verschwinden, um — man weiß selbst kaum warum — nach unbestimmter Zeit neubelebt zu werden. Es liegt in der Luft, in der Zeit, in den staatlichen Schicksalen eines Volkes, und ich kann es mir ebenso gut vorstellen, daß eine „neue Litteratur" eine „neue Philosophie" zeitigt, wie das umgekehrte. Alle philosophischen Gebäude, alle litterarischen Formen bestehen in einem großen Volke immer gleichzeitig, nur daß immer nur ein System oder eine litterarische Form zeitgemäß ist, während die anderen im Schatten bleiben und nur von einzelnen oder wenigen gepflegt, bebaut werden.

Doch kommen wir auf Zola zurück.

„Wie die Romantik," so sagt er „ein Gegenschlag gegen die bürgerliche Litteratur (litérature bourgeoise) war, so ist der Symbolismus ein solcher gegen die wissenschaftliche Litteratur. Es ist klar, daß die bejahende Philosophie unsere Instinkte nicht völlig leugnet, wenigstens die meisten Instinkte nicht. Sie befriedigt nicht das unbestimmte und übersinnliche Bedürfnis in uns. Comte sagte und ich sage wie er: Um das, was ich nicht verstehe, kümmere ich mich nicht. Aber ich begreife, daß man sich darum kümmert. Und ich bin der Ansicht, daß der Symbolismus dieser Sorge entstammt. Nur geht er, wie jeder Rückschlag, zu weit und verfällt in das entgegengesetzte Äußerste. Er vernachlässigt grundsätzlich alles Materialistische, wie es Moritz Barrès in seinem „Unter den Augen der Barbaren" gethan hat, um sich nur mit dem Nichtwirklichen (irréell) zu beschäftigen."

Es ist immerhin von Wert, in einem Blatte von der Bedeutung des Magazins das Bekenntnis des großen Mannes festzulegen, daß er sich „um das nicht kümmert, was er nicht versteht." Im gewöhnlichen Leben ist ja das ein großer Vorzug, und wenn alle Leute so dächten, gäbe es keine Quacksalber, keine staatsklugen Kannegießer und ähnliches Gelichter. Aber bei einem Schriftsteller, welcher das Leben in seiner Ganzheit widerzuspiegeln wähnt, wird diese Bescheidenheit zu einer Unterlassungssünde. Die Leser kennen das bekannte französische Scherzwort von dem Pferde Rolands, das alle möglichen Tugenden und nur den einen Fehler besitzt, tot zu sein. Was würde man von einem Verkäufer sagen, der seine Ware anpreist, dem man aufs Wort glaubt und der einem nach Abschluß des Kaufes mit den Worten ein totes Pferd überbringt: „Für die Sehnen und Lungen des Pferdes sage ich gut, aber von seiner Seele verstehe ich nichts. Ich weiß nicht einmal, ob ein Pferd überhaupt eine Seele hat?"

Kurz und gut, Zola müßte doch offen und ehrlich zugestehen, daß er das Leben eben gerade nicht wirklichkeitsgetreu wiedergiebt, da ihm ein wesentlicher Teil, um nicht zu sagen die bessere Hälfte desselben entgeht. Man braucht durchaus nicht Anhänger einer Bekenntnis-Religion, vielleicht nicht einmal Gottgläubiger zu sein, um dies „unbestimmte und übersinnliche Bedürfnis" in uns (ce qu'il y a de vague en nous, et d'au delà) als berechtigt oder doch wenigstens als vorhanden anzuerkennen. Und in der That — der Atheist und Materialist Zola schreibt ja selbst: „Aber ich begreife, daß man sich darum kümmert."

Und warum begreift er das? Vielleicht, weil er das Gefühl des d'au delà in sich eben so wenig zu ersticken vermochte, wie seine Dichternatur durch seine Theorie und seine unästhetische Ästhetik. Es versteht sich aber von selbst, daß er für sein „Begreifen" eine andre Erklärung hat. Er sagt nämlich:

„Der idealistische Geist ist in Frankreich zu lebendig gewesen, seine Obmacht ist so groß gewesen, daß er sich nicht erdrosseln lassen kann, ohne sich zu verteidigen. Seit den ersten Siegesfeiern der wissenschaftlichen Litteratur war es klar, daß der Kampf ein heißer sein werde. Aus diesem Handgemenge sind all diese sanften und liebenswürdigen Werke hervorgegangen, welche die litterarische Ernte des Tages sind. Der Symbolismus ist die letzte Zuckung des sterbenden Ideals."

Des sterbenden Ideals! wie doch das Parteigezänk verblendet! Als wenn das Ideal, welches für die Seele ebensolche Notwendigkeit ist wie für den Körper Essen und Trinken, jemals sterben könnte, solange es Menschen giebt! Zola verwechselt das Ideal mit gewissen Formen, in welche es von bestimmten litterarischen Schulen gekleidet wird und begreift nicht, daß Realismus und Idealismus durchaus nicht, wie Herr Zola und Herr Hugo, unversöhnliche Gegensätze bilden. Um sich von seinem Irrtum zu überzeugen, brauchte er nur Goethe zu studieren, der gleichzeitig Idealist und Realist ist, der einerseits hofft, glaubt und zweifelt, andererseits studiert, prüft und beobachtet, der zugleich Dichter und Mann der Wissenschaft ist. Übrigens steht Zola, wie sich aus dem Folgenden ergiebt, der eben von mir dargelegten Auffassung nicht so fern, wie er es glauben machen will und all seine Irrtümer rühren nur daher, daß er die litterarischen Schulen mit den Grundformen der menschlichen Geistesthätigkeit (Idealisieren und Beobachten) verwechselt: Er fährt fort:

„Ich erkläre mir dies Bedürfnis nach neuen

Formeln, und ich ziehe diesen Rückschritt (den der Symbolisten nämlich), welcher alles in allem sein Interesse hat, einem auf der Stelle Treten hundertmal vor. Aber es ist noch immer nicht das, was es sein müsste (ce n'est pas encore cela). Und was müßte es sein? fragen Sie mich. Ich antworte Ihnen: für mich ist die Litteratur der Zukunft materialistisch, aber gemildert durch den Symbolismus; d. h. sie wird nicht alles durch den Einfluß der Umgebung und der Erblichkeit erklären, wie wir es thun, noch durch die alleinige Idee, wie es die Symbolisten thun."

Soweit Zola! Hiernach sieht er, wenn ich ihn recht verstehe, in der „Litteratur der Zukunft" eine Mischung von Realismus und Idealismus, und ich begreife nicht, wie er dann von „dem letzten Zucken des sterbenden Idealismus" sprechen kann. Übrigens glaube ich nicht an die Richtigkeit der Zolaschen Vorhersage, wenigstens nicht in der Weise, wie er sie versteht. Für Zolas litterarische Richtung, welche er als „ein Kind der bejahenden und materialistischen Philosophie" bezeichnet, ist nämlich zweifellos der Pessimismus kennzeichnend. Für mich aber ist der Pessimismus nichts anderes wie ein einseitiger und krankhafter Idealismus, und darum kann ich auch nicht zugeben, daß die moderne Litteratur idealistischer Bestandteile entbehre. Wie in jedem Menschen so ist auch in jeder Litteratur das ideenmäßige und wirklichkeitsgemäße Element gleichmäßig vertreten und nur deren Form wechselt.

Doch wenn man auch die Ausdrücke realistisch und idealistisch im landläufigen Sinne gelten lassen will, so sind sie doch in letzter Linie immer nur vom Geblüte des Dichters abhängig. Eine litterarische Schule ist nicht das Erzeugnis zwingender, begrifflicher Gründe, sondern ein natürliches Sichbegegnen von zeitgenössischen Schriftstellern gleicher Stimmung des Blutes.



Eine neue Übersetzung der göttlichen Komödie.

Von M. Nolte.

Zu den schon bestehenden etwa dreißig Verdeutschungen der göttlichen Komödie ist soeben bei Wilhelm Hertz (Bessersche Buchhandlung) in Berlin eine neue erschienen, die wir mit aufrichtiger Freude begrüßen dürfen, entstammt sie doch der tüchtigen und hochgeschätzten Übersetzerfeder Otto Gildemeisters. Alle, welche des Verfassers bisherige Leistungen auf diesem Gebiete kennen — vor allem die meisterhafte Byronübertragung — werden, wie zu seinem „Ariost", gern zu seinem „Dante" greifen und in ihren Erwartungen gewiß nicht getäuscht sein.

Zunächst fesselt den Leser eine vortreffliche Einleitung: eine mit sicherer Hand in knappen kernigen Worten entworfene Schilderung der Zeit Dantes und seines Lebens in der Zeit. Das geübte Auge des erfahrenen Staatskundigen hat scharfsichtig die Eigentümlichkeiten einer Zeit staatlicher und gesellschaftlicher Wirren erkannt, einer Zeit, wo Provinzen und Städte in heilloser innerer Selbstzerfleischung sich verzehrten und dennoch die Kultur mit Riesenschritten sich vorwärts bewegte, wo schon heimlich die Knospen trieben, die in der Renaissance-Zeit sich voll und prächtig entfalten sollten.

Dante Alighieri wurde im Mai 1265 zu Florenz geboren. Schon früh lernte er Beatrice Portinari kennen und lieben. Dieses zarte und feurige Verhältnis erschloß ihm ein „neues Leben" und wirkte veredelnd auf seine Kunst; der Tod der Geliebten ließ ihn trostlos zurück. Nur philosophische Arbeiten und eifrige Thätigkeit im Staate vermochten ihn aufrecht zu halten. Letztere lohnte ihm seine Vaterstadt schlecht; die welfische Partei verbannte den Ghibellinen. In der Verbannung unstät umherirrend, stellte sich Dante über den Hader der Parteien und verfolgte rastlos sein Ideal: Vereinigung der kaiserlichen und päpstlichen Macht in Rom als dem Mittelpunkt des einigen Italiens und der ganzen christlichen Welt. Der vorsichtige, eigennützige Habsburger, Kaiser Albrecht, war für Dantes Idee trotz flammender Worte, die ihren Widerhall im 6. Gesange (76 ff.) des „Fegefeuers" finden, nicht zu gewinnen. Erst sein Nachfolger, Heinrich VII., unternahm einen Römerzug, der mit des Kaisers Tod endete. Der bitter enttäuschte Dichter, der durch des Lebens heftigste Stürme, herbste Erfahrungen und feurigste Leidenschaften zu hohem inneren Frieden gelangt war, legte jetzt im gereiften Mannesalter „die Summe seines Lebens", seine Schicksale, seine großen Gedanken und Hoffnungen, in einem unsterblichen Gedichte nieder. Er hoffte, daß dieses Lied den Haß der Florentiner besiegen (s. Par. 25, 1—12) und ihm die Thore der Vaterstadt wieder öffnen würde. Vergebens! Zu stolz, um sich die Rückkehr in die Heimat durch eine Demütigung zu erkaufen, starb er, ohne sie wiedergesehen zu haben, 1321 zu Ravenna.

Den Inhalt seines wundersamen Gedichts bildet eine im Jahr 1300 gelegte traumgesichtartige Reise des Dichters ins Jenseits, die in drei Abteilungen, „Hölle", „Fegefeuer" und „Paradies" zerfällt. Durch die ersten beiden führt ihn Virgil (die weltliche Ansehenschaft), im letzten die verklärte Beatrice (die kirchliche Ansehensschaft). Die düstere, grause „Hölle" ist durch die Inschrift ihres Thores gekennzeichnet: „Laßt, die ihr eingeht, alle Hoffnung fahren!" Im Büßerland herrscht mitleidsvolle Wehmut. Den Grundton für das „Paradies" bilden die Worte: „O sichrer Reichtum, den nie Wünsche stören." Eine gewisse Trockenheit läßt sich dieser letzten Abteilung infolge der sich darin breit machenden Scholastik Thomas von Aquinos nicht absprechen.

Dante war der erste, der statt des Lateinischen, der damals üblichen Schriftsprache, das Italienische zu seiner Dichtung verwandte. Er schuf zugleich mit seinem erhabenen Kunstwerk auch die mustergültige Form, die es aufnehmen sollte. Dieses verrät sich in mancher latinisierenden Wendung, in manchem aus der älteren Sprache entlehnten Wort. Doch ist die Sprache Dantes trotz ihrer gedrängten

Gedankenfülle manchmal von geradezu alltäglicher Einfachheit. Diese Eigentümlichkeit scheint uns der Übersetzer sehr glücklich festgehalten zu haben. Gildemeisters Sprache ist ebenfalls äußerst schlicht und klar, schwungvoll ohne allen Redeprunk, maßvoll ohne Kälte. Sie entbehrt nicht der tiefen Düsterheit und der markigen, feurigen Kraft, wenn es gilt Höllenqualen zu schildern, Weissagungen und Gesichte wiederzugeben, noch fehlt es ihr an zartem dichterischen Hauch beim Nachempfinden und Nachdichten der duftigen, lyrisch-anklingenden Strophen und der stimmungsvollen Naturbilder, welche, namentlich im „Fegefeuer", so reichlich eingestreut sind. Es fehlt hier leider der Raum, um etwas aus der Übersetzung anzuführen, wir weisen auf die unserer Ansicht nach bestgelungenen Stellen hin. Hölle: Der 1. Gesang; Erzählung der Francesca da Rimini im 5. Gesang; Schilderung des Waldes der Selbstmörder im 13. Gesang und des Geryon (Sinnbild des Betrugs) im 17. Gesang; die grause Erzählung des Grafen Ugolino im 33. Gesang (meisterhaft übersetzt!). Fegefeuer: Die große Stelle „Sklavin Italia!" u. s. w. im 6. Gesang; das Gesichte Dantes im 9. Gesang; die Abschiedsworte Virgils im 17. Gesang (127—142); die Schilderung des irdischen Paradiesgartens am Beginn des 28. Gesanges — eine wahre Perle der Übersetzung! Paradies: 2., 31—36, und der ganze 23. Gesang, dessen poesievolle Anfangsstrophen ein weihevolles Preislied auf Maria einleiten. Die Übersetzung Gildemeisters steht für uns höher, als z. B. die von Streckfuß oder die von Kannegießer; wir fanden, daß sie auch derjenigen von Philalethes (König Johann von Sachsen) an Treue der Wiedergabe nicht nachsteht, diese aber an Formvollendung übertrifft. Philalethes übersetzte bekanntlich in reimlosen Jamben und ließ die für Dante so bezeichnende Terzine fahren, welche reimfroh und fließend aus Gildemeisters Feder quillt: keine Zwangsjacke, sondern ein leichtgetragenes Gewand.

Die Fülle von persönlichen, geschichtlichen, sternkundlichen und religiös-philosophischen Beziehungen machen die göttliche Komödie ohne Erläuterungsangabe ungenießbar. Gildemeister wendet, um einerseits Dunkelheiten im Text, andrerseits die unerquicklichen Anmerkungen unter demselben zu vermeiden, ein Verfahren an, das allseitigen Dank verdient. Mit feinem Takt hat er aus dem Wust italienischer und deutscher Erläuterungen das Wissenswerteste herausgeschält und jedem einzelnen Gesange vorangeschickt, innerhalb welchem der also vorbereitete Leser sich ganz dem Zauber der Dichtung hingeben kann.

Möchte Gildemeister, der mit dem Kopf des Gelehrten und dem Herzen des Poeten uns einen der größten Dichter nicht allein Italiens, sondern der ganzen Welt vermittelt, die reichen geistigen Schätze Dantes recht vielen unserer Landsleute eröffnen! Dem Freund der Geschichte bietet sich in der göttlichen Komödie ein Spiegelbild jener Zeit, welche indes niemals zur bloßen „kulturgeschichtlichen Urkunde und Sammelwerke mittelalterlicher Anschauungen" herabsinkt. Das religiöse Gemüt erbaut sich an dem großartigen Grundgedanken dieser Epopöe der menschlichen Erlösung, wie an zahllosen Nebenallegorien und frommen Bildern. Der ernste Denker findet die tiefsinnigsten philosophischen Fragen erörtert und gelöst. Und alle, welche für das Wahre und Schöne in der Kunst empfänglich sind, werden die göttliche Komödie lieb gewinnen, weil sie die mächtige Persönlichkeit Dantes widerspiegelt, die erhabene Einbildungskraft, die glühende Begeisterung, den unerschütterlichen Glauben seiner herrlichen, nach Wahrheit dürstenden, „in Zorn und Liebe lodernden" Dichterseele.



Apollon Nikolajewitsch Maikow.

Von Hermann Roskoschny.

Ein russischer Dichter und — kein Pessimist! Ein russischer Dichter, welcher mitten im düstern Ernst der Zeit einen heiteren Blick und ein frohes Gemüt sich bewahrt hat und in der schönen, klangreichen Sprache seines Volkes zu uns in Worten spricht, die vom Herzen kommen und zum Herzen dringen — ein echter gottbegnadeter Sänger!

Das ist in allgemeinen Umrissen das Bild eines Mannes, der es längst verdient hätte, in Deutschland bekannter zu sein als er es heute ist, eines Dichters, den wir vom deutschen Standpunkt als eine der ansprechendsten Erscheinungen der neueren russischen Litteratur bezeichnen müssen — des unstreitig größten russischen Lyrikers: Apollon Nikolajewitsch Maikow.

Die Lyrik war lange Zeit das Stiefkind der russischen Litteratur; im kalten Norden schien kein Boden zu sein, in dem sie gedeihen konnte. Durch alle lyrischen Dichtungen Lermontows, Kalzows u. a. bebt es wie Schmerz und Wehmut, das frohe Wort, das sich auf die Lippen drängt, erstirbt rasch und der Ton der Lust und Freude klingt in wehmutsvoller Entsagung aus. Schwer lasteten die traurigen gesellschaftlichen Zustände auf der Litteratur und ein getreues Spiegelbild derselben war das traurige Schicksal der ersten bedeutenden russischen Dichter. In einem Zeitraum von dreißig Jahren fanden Puschkin, Lermontow und Gribojedow den Tod im Zweikampf oder durch Meuchelmord, Rylejew endete am Galgen, Bátjuschkow und Gogol im Irrenhause. Zieht man noch alle jene in Betracht, welche in der Verbannung, im Kaukasus oder in Sibirien starben und jene, welche elend zu Grunde gingen wie Kolzow und Wenjewitinow, dann muß man gestehen, daß Alexander Herzen recht hatte, wenn er die russische Litteraturgeschichte als ein Verzeichnis von Märtyrern oder von Sträflingen bezeichnete.

Seitdem ist vieles anders geworden, die litterarischen Verhältnisse haben sich wesentlich gebessert, aber gleichzeitig hat sich ein Umschwung vollzogen, der nichts weniger als geeignet war, den Schöpfungen der russischen Dichter die Aufnahme in die Weltlitteratur zu erleichtern. Nur die deutsche Gutmütigkeit oder Gemütlichkeit konnte es zu stande bringen, gegenüber dem in den Werken der neueren russischen Dichter mehr oder minder unverblümt hervor-

tretenden Deutschenhaß die vollste Gerechtigkeit zu bewahren. In nicht geringem Maße hat die Teilnahme, welche in Deutschland für die litterarische Thätigkeit Rußlands rege wurde, die Aufmerksamkeit anderer Völker auf dieselbe gelenkt und russischen Werken die Aufnahme in andere Sprachgebiete erleichtert. Und doch finden wir unter den jetzt lebenden litterarischen Größen Rußlands, deren Werke unseren Büchermarkt überschwemmen, von dem ärgsten Deutschenhasser, dem Fürsten W. Meschtscherski, bis auf den bei uns so hochgefeierten Grafen L. Tolstoi nicht einen, der es verschmäht, durch Seitenhiebe auf das Deutschtum, durch Zerrbilder deutschen Wesens bei einem aus bekannten Gründen dem Deutschtum feindlichen Leserkreise auf billige Weise ein beifälliges Lächeln hervorzurufen. Der Deutsche ist ihnen allen — wenn ich einen derben Ausdruck gebrauchen darf — der Harlekin.

Um so angenehmer berührt es, wenn man endlich einem russischen Dichter begegnet, welcher hoch über dem Kampf der Leidenschaften steht und die hehre Aufgabe des Dichters in etwas anderem erblickt als in der Schürung derselben. Und ein solcher Dichter ist A. N. Maikow. Auch er ist, wie so manche andere Russen, bei deutschen Meistern in die Lehre gegangen, aber er hat nicht mit Haß und Undank vergolten, was er von seinen Vorbildern gelernt. Die russische Litteratur verdankt ihm treffliche Übersetzungen vieler Lieder Heinrich Heines, außerdem einzelner Dichtungen von Goethe, Chamisso u. a., und seine große Vertrautheit mit den Meisterwerken deutscher Dichtkunst ist nicht ohne Einfluß auf seinen ganzen Entwickelungsgang geblieben. Es weht ein eigenartiger Geist durch seine Dichtungen, der uns anmutet wie ein Klang aus der Heimat und uns den Dichter lieb gewinnen läßt, als wäre er der Unseren einer — es ist deutsches Gefühlsleben mit russischer Weltanschauung gepaart.

Im Jahre 1821 in Moskau geboren, widmete sich Maikow anfangs neben seinen rechtswissenschaftlichen Studien mit Feuereifer der Malerei, aber ein immer mehr sich verschlimmerndes Augenleiden zwang ihn bald, dieser Kunst zu entsagen. Er suchte Ersatz für sie in der Dichtkunst. Schon im Jahre 1838 war er mit seinen ersten Gedichten hervorgetreten und eine Sammlung derselben erschien 1842, bald nachdem er die Hochschule verlassen hatte. Nach großen Reisen im Auslande, namentlich in Italien, folgte 1855 eine neue, stark vermehrte Ausgabe, welche bereits die Mehrzahl der trefflichsten Dichtungen Maikows enthielt, die eine Frucht der im Ausland empfangenen Eindrücke waren. Immer deutlicher prägt sich nun die Richtung aus, welcher Maikow sein ganzes Leben lang treu geblieben ist: er ist der Sänger des sonnigen, warmen Südens im düstern, eisigen Norden. Italien hat zu seinen besten Dichtungen die Anregung gegeben. Seiner Vorliebe für dasselbe, sowohl für das neue als für das alte Italien, und seiner gründlichen Vertrautheit mit der Welt der Alten entsprangen zunächst in den vierziger Jahren die herrlichen „Römischen Skizzen“, später die größeren Dichtungen „Savonarola“, „Die letzten Heiden“, „Lucius' Tod“*), die Liedersammlung „Miß Mary. Ein neapolitanisches Album“ und das lyrische Drama „Zwei Welten“, welches den Kampf des Christentums mit dem Heidentum schildert. Der Ausbruch des Krimkrieges und die mächtige Erregung, welche sich damals des ganzen russischen Volkes bemächtigte, ging an Maikow nicht spurlos vorüber und leitete ihn eine Zeitlang auf andere Bahnen. Seine vaterländischen Dichtungen während des Krimkrieges („Sendschreiben ins Lager“, „Der verabschiedete Soldat Perfiljew“) haben begeisterte Aufnahme gefunden und seinen Ruf in Rußland begründet, aber wenn er auch in der Folgezeit wiederholt sich heimatlichen Stoffen zuwandte, in deren Behandlung er dieselbe Meisterschaft bewies („Drei Wahrheiten“, „Der Fischfang“, „Durotschka“, die Liedersammlung „Zu Hause“ u. s. w.) — so kehrte er doch immer wieder zu seinem geliebten Italien und der ihn über alles anziehenden Welt der Alten zurück.

Eine vierte Ausgabe seiner Dichtungen — drei stattliche Bände — erschien 1884 und zahlreiche neue Werke — „Die Fürstin. Eine Tragödie in Oktaven“, „Der Pilger“, ferner eine meisterhafte Übersetzung des „Heereszugs Igors“, Übersetzungen und Nachahmungen griechischer und römischer Dichtungen — zeugen von einer unermüdlichen Schöpfungskraft und einer unzerstörbaren Geistesfrische, welche dem heute bereits dem siebzigsten Lebensjahre nahen Dichter eigen geblieben sind. Die Gedenkfeier seiner fünfzigjährigen dichterischen Thätigkeit, welche vor kurzem seine zahlreichen Freunde zu begeisterten Anerkennungsbezeugungen vereinte, bildet wohl einen Markstein, aber gewiß noch lange nicht einen Abschluß seines Schaffens.

Der deutschen Lesewelt ist Maikow bis heute ziemlich fremd geblieben. In deutschen Zeitschriften erschienene Übersetzungen seiner Gedichte sind mir nicht bekannt. Mögen die folgenden, den „Römischen Skizzen“ und der Liedersammlung „In Freiheit“ entnommenen dazu beitragen, auch in Deutschland die Aufmerksamkeit auf ihn zu lenken und ihm auch bei uns recht viele Freunde zu erwerben!

Im Regen.

Denkst du noch, wie unerwartet uns ein Regen
Überfiel auf einem Weg vom Haus entlegen?
Unter eine alte Tanne floh'n wir schnell,
Angst und Jubel ohne End'! Durch Regen hell
Schien die Sonn', und unterm Baume, dem moosbedeckten,
Wir so wie in einem gold'nen Käfig steckten.
Viele Perlen ringsum auf den Boden hüpften,
Regentropfen durch die Tannennadeln schlüpften,
Fielen glitzernd, funkelnd auf dein Köpfchen nieder
Oder rollten von dem Busen unters Mieder.
Denkst du noch, wie dann verstummte unser Lachen,
Als den Donner über uns wir hörten krachen,
Du geschloss'nen Auges mir im Arm gelegen? —
O du prächt'ger Sturm! Du segensreicher Regen!

*) In den späteren Gesamtausgaben hat Maikow diese Dichtung „Drei Tode“ genannt. Eine gute Übersetzung brachte die „Nordische Rundschau“, 1. Band, 4. Heft.

In meinem fernen Norden.

In meinem fernen Norden will
Ich dieses Abends stets gedenken!
Wir blickten nach den Weiden still,
Die sich zum Weiher niedersenken.
In blauer Fern' der Lorbeerhain . . .
Des Oleanders Blüten prangten,
Und undurchdringlich ob uns zwei'n
Als Dach sich dichte Myrten rankten.
Es wurden blau die Höh'n umher . . .
Zu schwimmen in die Ferne schienen
Durchs golddurchglüte Nebelmeer
Die Aquädukte und Ruinen.
Und bei des Springquells Plätschern hier,
In dieses Sonnenglanzes Helle,
Sprachst du zu mir berauscht: Mit dir
Könnt' sterben ich an dieser Stelle!

Mondlose Nacht!

Mondlose Nacht! Ich stehe wie von Lieb' entbrannt,
Und lauschend steh' ich, wie von Zauber festgebannt.
Was hör' ich unter deinem Schleier für ein Klingen,
Rauschender Bäche Silberklang zum Ohre dringen?
Da bebt ein Blatt, weil drauf ein Demanttropfen sank,
Der Vögel Zwitschern hör' ich dort das Feld entlang,
Der Uhren Ticken gleich im Busche zirpen Grillen,
Und aus des Flusses Schilf hervor die Luft erfüllen
Der Unken Chöre an dem überschwemmten Ort,
Wie einer fernen Orgel dumpfer Baßakkord.
In all die nächt'ge Pracht, bald laut, bald sacht
Ersterbend, wie der Windhauch es herüberbringet,
Das dumpfe Klappern einer fernen Mühle dringet.
Und erst die Sterne! In der blauen Himmelspracht
Beginn' in ihren silberglanzerfüllten Bahnen
Ich ihres ew'gen Laufes Sphärenklang zu ahnen!

In tiefem Sinnen sitze ich allein mit dir . . .

In tiefem Sinnen sitze ich allein mit dir,
Wie sonst vor uns die Berge und die blaue Ferne,
Doch mit geheimem Bangen läßt du ruh'n auf mir
Voll ausdrucksvoller Sehnsucht deine Augensterne.
Denn eine Nebenbuhlerin vermutest du —
Doch keine junge Maid — du kannst's ja hören —
Mich zieht die stumme Ferne andern Losen zu.
Du fühlst die Sehnsucht meinen Geist verzehren,
So wie erwacht aus süßen Liebesträumen,
In seinen Adern fühlet überschäumen
Aufs neu die Kräfte der gefang'ne Held, und wie
Manch' Luftschloß eifrig baut der Bauherr Phantasie.

Auf der Wanderschaft.

Der Alpenthäler Sohn, du stiller Hauswirt mein,
Mit welchem Neid betrachte ich das Häuschen dein!
Weilt hier das Glück nicht? Kaum daß in den ersten Tagen
Des Frühlings des Gebirges Bäche niederjagen,
Durchs Grün, das junge, rauschend von den Bergeshöh'n,
Da wird dein Mittagstisch geschmücket kunstvoll schön
Durch der Gefährtin deines Lebens frohes Kosen
Mit Lilienknospen dir und mit den jungen Rosen,
Und reiche Gaben bringt vom Feld die Herde auch,
Erfüllet von der frischen Gräser duft'gem Hauch;
Und in dem Garten tönt der Sang der Nachtigall,
Und unterm Dache zwitschern auch die Schwalben all,
In summender Guirlande Bienenschwärme zieh'n
Zum blüh'nden Apfelbaum im duft'gen Garten hin.
Du liebst den Nächsten, und der Freiheit ganz ergeben,
Hast alles du, wonach seit je die Menschen streben!

Das alte Rom.

Ich sah das alte Rom: in traurigem Zerfall
Die grasbewachs'nen Tempel und Paläste all,
Die glatten Pflastersteine alter Straßen,
Die Räderspuren unterm Triumphatorbogen,
Im Mondlicht, von Arkaden rings umzogen,
Des Kolosseums halbzerfall'ne Massen . . .
Inmitten dieser Mauern, in des Forums Staub,
Aus dem empor sich wand des dunkeln Epheus Laub,
Beim Wagen steht das großhörnige Stiergespann,
Gefesselt am korinth'schen Säulenschaft . . . Erregt
Dort las ich deine Chronik, Rom, von Anfang an,
Und süß Entzücken meine Seele hat bewegt.
So wie der Hirt inmitten öder Fluren
Im Fels entdecket des Giganten Spuren
Und sie betrachtet ehrfurchtsvoll und scheu,
Und denkt: Kein Mensch, ein Gott ging hier vorbei —
So uns mit unserm toten Herzen, arm an Geist,
Uns unfruchtbaren Stammes Söhnen sich erweist
Als Fabel nur die Riesengröße deiner Zeit
Und deiner Genien Werk als Schulberedsamkeit.
Ein fremd Geschlecht scheint hier gelebt zu haben,
Das seine Spur dem Boden eingegraben
Für ew'ge Zeit, im Frieden groß, in Krieg und Rat,
Im Guten groß, doch minder nicht in schlimmer That.
Du fielst, doch so wie du gelebt . . . in deinem Fall
Dasselbe noch wie einst, als du, der Freiheit Wall,
Für sie hast Gut und Blut dahingegeben,
Das Volk brach des Senates Widerstreben . . .
So war dein End' auch . . . Mocht' der schlauen Schlange gleich
In deine ew'ge Stadt vom ganzen Gottesreich
Sich das Geschlecht des Lasters und der Frevellust
Einschleichen hinter deinem goldnen Wagen her,
Mag Heldenmut das Volk erregen nimmermehr,
Mag es den Staub zu des Licinius Füßen,
Voll Demut dieser selbst die Spuren küssen
Von Claudius' Sandalen, schlagen an die Brust,
Vor seinem Bilde weinend liegen im Gebet —
Den Feldern reiche Ernte wird er schenken,
Die Schiffe unversehrt zur Heimat lenken:
Du hast dem starken Geist, der jeden Kampf besteht,
Vergessenheit gesucht . . . die deiner würdig war.
O nein, des alten Stolzes immer noch nicht bar,
Der Greis die Söhne hat beim Giftpokal geleert:
„So lange jung Ihr seid, bekränzet den Pokal!
Für Euch noch giebt es der Paläste Pracht und Glanz,
Und schnelle Rosse, Wagenrennen, Sang und Tanz,
Der Zirkusspiele Schreckensbilder, Blut und Qual! . . .
Beim Fest die Blicke dem Skelette zugekehrt,
Genießet alles, was das Leben bietet an!
Wenn dann der Freudenbecher ganz geleeret,
Des Geistes Kraft im Todeskampf bewähret,
Um würdig zu beschließen Eure Lebensbahn:
Die Adern öffnet Euch im Freundeskreise,
Ihr lehrend so die richt'ge Todesweise!"



Litterarische Neuigkeiten.

Ein ergreifendes Schauspiel von Calderon, das bis jetzt noch nicht ins Deutsche übertragen war, hat K. Pasch den deutschen Lesern durch eine wohlgelungene Übersetzung und treffliche Einleitung zugänglich gemacht. Die Übersetzung erschien soeben unter dem Titel **Übers Grab hinaus noch lieben.** Historisches Drama von Calderon übersetzt von Konrad Pasch. Wien 1888. Der Stoff des Dramas ist der Aufstand und Kampf der Moriscen, der letzten Mauren in Granada, gegen die spanische Übermacht und das erschütternde Ende einer edlen Maurin, deren grausame Ermordung ihr Geliebter an dem Mörder rächt. In dem tragischen Geschicke des Liebespaares schildert der Dichter die todüberwindende Macht echter Liebe, die durch die Dunkel des Rassenhasses und der Kriegsgreuel wie reines Sternenlicht durch die rauchumhüllten Flammen eines verzehrenden Feuers leuchtet. Bemerkenswert ist es übrigens, daß Calderon in diesem

Schauspiele die Moriscen, die alten unversöhnlichen Feinde der Spanier, mit Liebe behandelt und die allzuharte Unterdrückung derselben tadelt, als hätte er hierbei nach einer Sentenz, die einer Person des Schauspieles in Mund gelegt ist, gehandelt: „Ein edler Mann nimmt edles Unglück in Schutz.“ Der verdienstvolle Übersetzer dieses mit Recht geschätzten Trauerspieles hat bereits im vorigen Jahre ein anderes Drama von Calderon: „Des Prometheus Götterbild“ (Wien 1887) in gelungener Übersetzung veröffentlicht. Calderon hat den Mythus von Prometheus in diesem Stücke zu einem sinnreichen Sing- und Festspiel, eine Art Operntext, benutzt. Die Dichtung stellt den Sieg der Vernunft und der Wissenschaft und deren Vertreter Prometheus über die Leidenschaft und Gewalt, die Epimetheus vertritt, dar, wobei sich zugleich die Läuterung des Prometheus durch Strafe und Leiden, die dem Dulder die göttliche Verzeihung erwirken, vollzieht. Der Schluß erinnert an das Dichterwort:

„Nur durch die Strafe unsrer bösen Thaten,
Durch Leiden nur versöhnen wir uns wieder
Mit den Unsterblichen und mit uns selbst.“

E. D.

Ein japanischer Roman. (Madame Chrysanthème, von Pierre Loti, 1 illustr. Band in 8°. Verlag von Calman u. Lévy.) Wie der Verfasser selbst im Laufe seiner Erzählung gelegentlich erwähnt, besteht dieses Buch nur aus den zartesten Farbentüpfelchen, Förmchen und Düftchen. Nach beendetem Lesen muß man gestehen, daß bei dem Charakter eines Landes wie Japan und durch die Augen eines melancholisch gestimmten Schriftstellers betrachtet, bei seinem an die langjährige Anschauung von Himmel und Meer, dieser beiden Unendlichkeiten, gewöhnten Blick es nicht anders der Fall sein konnte. Man fühlt heraus, daß der Verfasser des „Pecheur d'Islande (Isländischer Fischer)“ sich auf diesem in einem Miniaturrahmen und in zierlicher Art gehaltenen Gebiete nicht recht frei zu bewegen vermochte, und die Eindrücke, die er daselbst empfing, haben sich bei ihm nicht durch eine überwältigende Großartigkeit, sondern durch ihre mikroskopische Genauigkeit geltend gemacht. Der Band wimmelt von Farben, Formen, Gerüchen u. s. w. und trägt ein tiefmelancholisches Gepräge; aber Gefühle, Leidenschaften, Handlung vermißt man darin. Die ganze Anziehungskraft von „Madame Chrysanthème“ liegt im Stile des Schriftstellers, dessen Talent sich in zahlreichen verschwenderisch durch das ganze Buch gestreuten Schilderungen gefällt. Außerdem ist dasselbe noch mit niedlichen und phantastischen, etwas zu ausgeführt und sorgfältig gehaltenen und sehr reichlich im Texte, außerhalb desselben und selbst an den Rändern verteilten Holzschnitten ausgestattet. „Madame Chrysanthème“ ist der Name einer kleinen Japanerin, welche ein Marineoffizier in der Zeit, wo sein Schiff im Hafen von Nagasaki liegt, „heiratet“, da ihm solches seine Mittel für den Aufenthalt in Nipon gestatten. Dieses Frauenzimmer wird ihm durch eine originelle Persönlichkeit, welche die Vermittelung solcher zeitweiligen und bequemen Verbindungen gewerkmäßig betreibt, verschafft. Die Ehe wird in 24 Stunden vollzogen und nun beginnt ein Leben in dunklen Verhältnissen, welches den Hauptinhalt der Novelle bis zur vorgesehenen Trennung bildet. Diese Ehe dauert so lange wie die Rosen und Pierre Loti zeichnet uns hierbei sehr genau und eingehend das Bild eines in Japan verlebten Sommers, in einem jener inwendig so schmucken, aber nach außen düster und unfreundlich erscheinenden Häuschen, inmitten einer körperlich schwachen, bis ins Innerste Mark gealterten, vorsündflutlichen, durch soviel Jahrhunderte sich mumienartig fortfristenden Rasse, die bei Berührung mit den neuen Elementen des Abendlandes bald in bemitleidenswerter Lächerlichkeit und Sonderbarkeit dasteht. Demselben Vorurteil, derselben pessimistischen Anschauung des Dichters begegnet man ebenso allenthalben wieder angesichts einer Natur, die ihm verkümmert und entstellt vorkommt. Klein, ärmlich, beschränkt, hiermit faßt er alles zusammen; oft wiederholen sich diese Ausdrücke hintereinander, in einer Weise, daß man zeitweilig eher glaubt, ein Magazin japanischer Marionetten zu durchwandern, als Wesen von Fleisch und Blut vor sich zu sehen. Selbst die dortigen Landschaften finden vor Pierre Loti keine Gnade, der infolge seiner Stellung als Schiffslieutenant die großartigen Scenerien des Meeres gewöhnt ist. Eine Probe davon finden wir sogleich in den ersten Seiten des Buches: „Diese ganze üppige und saftstrotzende Natur trug den fremdartigen japanischen Charakter an sich, der in den bizarren Formen der Berggipfel und in dem eigentümlichen Wesen von manchem, was für gewöhnlich gefällig und ansprechend ist, zum Vorschein kam. Bäume bildeten Gruppen in derselben steifen Art wie auf Theebrettern. Gewaltige Felsen stiegen ganz jäh in die Höhe, in unnatürlicher Gestaltung, neben Hügeln von sanften Umrissen, die mit zartem Rasen bekleidet waren. Ungleichartige Landschaftselemente fanden sich vereinigt, wie bei künstlichen Gegenden.“ Am Schluß des Buches möchte man es vergleichen mit jenen drolligen Possenreißern, jenen elfenbeinernen Affenfiguren, jenen zopfigen Marionetten, die aus dem Wunderlande alles Zopfes stammen und den Verfasser sich vorstellen gleich einem „jener hockenden Arbeiter, welche mittelst unsichtbarer Werkzeuge die überraschenden Nipptischwunder schnitzen, wodurch gewisse europäische Sammler dem nie gesehenen Japan so außerordentliche Anziehungskraft verleihen.“ Gleich ihnen ist Pierre Loti ein trefflicher Arbeiter, der mit einem so einfachen Werkzeug, als die Feder ist, überraschende Wunder von Feinheit und Zierlichkeit, wie jene Madame Chrysanthème, zu schaffen vermag.

Paris. Louis de Hessem.

Verantwortlicher Herausgeber: Wolfgang Kirchbach in Dresden. — Verlag des Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes in Dresden-Neustadt.
Druck von Johannes Päßler in Dresden.

57. Jahrgang. Dresden, den 1. September 1888. Nr. 36.

DAS MAGAZIN

FÜR DIE



LITTERATUR DES IN- UND AUSLANDES.

WOCHENSCHRIFT DER WELTLITTERATUR.

Herausgeber: Wolfgang Kirchbach in Dresden.

Erscheint jeden Sonnabend. — Preis 4 Mark vierteljährlich. — Bestellungen werden von jeder Buchhandlung, jedem Postamt (No. 3589 der Postzeitungsliste) sowie vom Verlage des „Magazin“ in Dresden-N. entgegengenommen. Anzeigen werden mit 25 Pf. für die viergespaltene Nonpareille-Zeile berechnet.

Aus Dranmors Skizzenheften.

Zur Charakteristik Dranmors.

Der schweizerisch-amerikanische Dichter Dranmor, vor kurzem nach höchst bewegtem und wechselschwerem Leben in seiner Geburtsstadt Bern gestorben, viele Jahre mit dem Unterzeichneten befreundet, unterhielt mit diesem von Rio de Janeiro aus einen vertrauten Briefwechsel. Außer den höchst charakteristischen Briefen liegen in meiner Hand noch einzelne ungedruckte Gedichte (Selbstdichtungen und Übersetzungen) und ferner allerlei zerstreute Einfälle und Betrachtungen, die der Dichter selber mit der Bemerkung überschrieb „Zur Selbstkritik“. In allen diesen Kundgebungen giebt sich jedenfalls ein überlegen denkender Kopf zu erkennen. Wir werden hier zunächst eine Anzahl jener „Fragmente“ mitteilen, in der Absicht hernach einzelne bedeutsame Briefe insoweit zu veröffentlichen, als sie sich von allen individuellen Beziehungen und Bemerkungen sorgsam frei machen lassen und für die Denkweise des geistreichen Mannes besonders bezeichnend sind.*)

Zürich. J. J. Honegger.

In vielen Fällen ist der Undank eine sehr schätzenswerte Belohnung. Besonders der Weiber Undank befreit das eigene Herz.

Sterben mag keiner, aber mancher möchte gerne tot sein.

Cherchez la bonté chez la femme — jamais la générosité.

L'homme dans la vanité s'enivre des transports sensuels d'une femme, oublie que ce qui parait passion amoureuse n'est très souvent que jalousie et besoin de domination.

Die wahre Größe liegt oft, ja gewöhnlich nur in passiver Resignation.

Man ist gewöhnlich weniger bedeutend durch das, was man thut, als durch das, was man unterläßt.

Wer seine Phantasie nicht bändigen kann, muß sein Gewissen beschwichtigen. Es geht nicht anders.

Der menschliche Ideenkreis erweitert, und der sprachliche Ausdruck veredelt sich immer mehr. Deshalb glaube ich nicht (wie Proudhon und andere), daß jeder Vers schon geschrieben sei. Aber ich bin überzeugt, daß Shakespeare und Byron, Goethe und Schiller sich in der heutigen Atmosphäre nicht würden entwickelt haben. — Jedenfalls reicht heut jene Dosis Genie, mit der man früher berühmt wurde, nicht mehr aus, um auch nur bekannt zu werden.

Wie furchtbar mich die meisten Leute, vor allen aber meine Freunde beleidigen. Und zwar — ohne es zu wissen!

---

*) Die vorliegenden Denksprüche scheinen uns so höchst bezeichnend für die Art, wie der Deutsche in Südamerika, in der Berührung mit dem spanisch-südamerikanischen Wesen, mit seinen Frauen denken lernt, es sind die Dranmor'schen Äußerungen so vorbildlich für die Art, wie auch mancher andere Deutsche dort sich umbildet, daß wir keinen Anstand nehmen aus dem von Prof. Honegger uns anvertrauten Vorrat auch manches zu drucken, was sehr von zwei Seiten angesehen werden kann. (D. H.)

Wenn wir um ein Jahrhundert zurückdenken, ergreift uns Erstaunen, wenn wir uns aber vorstellen wollen, was die Welt nach hundert, ja schon nach fünfzig Jahren sein wird, betäubt uns Schwindel.

Der denkende Teil der Menschheit ist schon deshalb unglücklich, weil er über ewig unlösbare Probleme ewig zu grübeln verdammt ist. —

Und doch liegt ein titanischer Stolz darin, sich durch die Größe seiner Gedanken unglücklich zu fühlen.

Wer aus Poetenstoff geformt ist, hängt, außer anderen Gründen, schon deshalb nicht am Mammon, weil er des Geldes nicht zu bedürfen glaubt, um eine gewisse Notorietät zu erlangen. Bei gewöhnlichen Naturen ist Habsucht oft nur Drang nach Auszeichnung und äußerer Vergoldung: Jeder will betrachtet sein.

Die Unsterblichkeitsprediger beschäftigen sich viel zu ausschließlich mit dem gebildeten Teile der Menschheit und deren künstlich entwickelten Aspirationen, während sie die große, rohe Masse und die gesamte, in manchen Gattungen ebensofein wie wir gegliederte Tierwelt außer Acht lassen.

Mit dem Dasein versöhnen kann nur jene Zufriedenheit, die keines dauernden Glückes bedarf, ja die ein solches geradezu ausschließt.

Die ewige Leier von der ersten Liebe ist ein Unsinn. Man kann mit der Liebe sehr früh anfangen und hundertmal mit der gleichen Heftigkeit und Zärtlichkeit geliebt haben.

Es ist immer noch besser an Überdruß und Ermattung zu Grunde zu gehen, als am aufreibenden Ärger über nicht befriedigte Gelüste.

Koketterie ist nicht immer nur Sucht andern zu gefallen, sondern sehr oft angeborener Schönheitssinn, Bedürfnis, seinem eigenen Auge zu genügen.

Lügen werden oft zu den größten Wohlthaten. — Aber man kann sagen: O der schönen Welt, die ohne Lüge nicht bestehen könnte!

Der äußerste Bildungsgrad der Menschheit würde vielleicht dann erreicht sein, wenn sowohl Advokaten als Theologen keine Kundschaft mehr fänden.

On ne peut se guérir d'un amour — je dis: amour, et non caprice — que par un autre amour.

Bei einem Schriftsteller ist nichts so schändlich, wie seine Hypokrisie. — Die Verworfenheit öffentlich an den Pranger stellen, und selbst in Gedanken und Handlungen verworfen sein — wie häufig sind solche Beispiele, besonders in Frankreich!

Im Gespräche findet der Denker die richtige Antwort gewöhnlich um ein paar Sekunden zu spät.

Wir begeistern uns gerne für Fremde — für intime Freunde, so lange sie leben — nie.

Die Philosophie ist hauptsächlich die Kunst, anderer Leute Unglück gelassen zu ertragen.

Hochbegabte, künstlerische Naturen suchen in Liebesverhältnissen, welche die Welt verdammt, eine Erholung von ihrem Gedankenfluge, und ihr Cynismus ist oft weiter nichts als innere Delikatesse, die teils vor Unwahrheit zurückschaudert, teils schöne Weiblichkeit nicht der Trivialität häuslichen Zusammenlebens preisgeben mag.

Nach einigen Jahrhunderten wird sich vielleicht der Pantheismus oder, was im Grunde gleichbedeutend, der Atheismus aller denkenden Wesen bemächtigt haben. Möglich, daß alsdann die furchtbaren Konsequenzen des Unglaubens die Welt aus ihren Fugen sprengen werden, doch ist auch diese traurige Möglichkeit noch kein Argument für die Aufrechterhaltung und Fortpflanzung des Aberglaubens.

Wollust ist höchste Potenz des Lebens, und, in ihrem Ernste, dem Tode deshalb so nahe verwandt.

Wenige Menschen sind eines anderen Dankes fähig, als des nur momentan aufwallenden.

Gewaltsam unterdrückter Lyrismus wird nach und nach zu einer unheilbaren Krankheit.

Den Papierschnitzelkultus in seiner unsaubersten, gefährlichsten Gestalt kennt man nur in Deutschland. Alexander von Humboldt, Varnhagen, Rahel, Jean Paul, Pückler-Muskau und andere — o wie häßlich oder albern sehen sie aus, jetzt, da sie uns so nahe gerückt sind. — Man denke sich einen Jean Paul und eine Rahel verheiratet.

Der wahre Dichter besitzt zwei Eigenschaften, die ihm angeboren sind. Enthusiasmus und Luxidität. Die erstere findet sich oft und in sehr hohem Grade, aber ohne die zweite ist sie nichts als ein Strohfeuer.

Alle Gefühle lassen sich auf Egoismus zurückführen. In Wohlthaten äußert sich der Egoismus großer Herzen.

Ein Mann darf sich die wildesten Wut- oder Schmerzensausbrüche einer Frau ruhig gefallen lassen — nicht seinet- sondern ihretwillen.

Un bien enviable tempérament ont ceux qui n'aiment que leurs femmes quand ils sont auprès de leurs femmes, et qui pourtant aiment leurs maitresses quand ils sont auprès de leurs maitresses.

Am vorteilhaftesten sind die Schlechten daran, was schon daraus hervorgeht, daß der Edle am Schlusse seiner Laufbahn zu nichts anderem gelangt, als zu allgemeiner Verzeihung.

Die „Langeweile“ ist nicht, wie so oft gefaselt wird, immer und überall ein Zeichen geistiger Armut. Im Gegenteil!

Geschriebene Wahrheiten machen nur dann Eindruck, wenn sie Erlebtes bestätigen.

Für die Untreue einer Geliebten rächt man sich am besten durch Höflichkeit.

Gerade weil der echte Dichter an sich selber zweifelt, bedarf er, wie der Schauspieler, des lauten Beifalls.

Ein genialer Mensch lechzt nach allgemeiner Anerkennung, weil er darin nicht allein ein Zeugnis für seine Geistesgaben, sondern auch eine Entschuldigung, ja eine Freisprechung findet, für die zahllosen Charakterschwächen, deren er sich selber anklagt. „Entweder“ — so sagt sich mancher — „bin ich ein Genie oder ein Lump.“

En politique comme ailleurs, lorsque la fatalité s'en mêle, plutôt esclave que valet.

Commis par un penseur le suicide est toujours un acte de grande hardiesse.

Das Talent ist harmonisch, das Genie melodisch.

Nicht seiner selbst willen, aber wegen dessen, was daran hängt, ist der Kaufmannsstand unverträglich mit der Kavaliersehre.

Wer Liebe zur Liebe empfindet und dem Bedürfnisse zu lieben und Gegenliebe zu verdienen, fröhnen muß, dem kommt es auf die Individualität des Gegenstandes wenig an.

Wer mit der nötigen Philosophie ausgerüstet ist, findet sich schließlich auch in der furchtbarsten Langweile zurecht, als in einem hauptsächlich physisch begründeten, momentan rasch verschwindenden und deshalb geduldig zu ertragenden Übel.

Die zärtlichste eheliche Liebe bedingt keine physische Treue.

Die Seligkeit künstlerischen Schaffens wird mehr als aufgewogen durch die daran geknüpfte qualvolle Geistesarbeit.

Maler, Bildhauer, ja selbst musikalische Komponisten, wenn sie irgend ein Instrument spielen, sind weit glücklicher als Dichter, und zwar, weil die Beschäftigung der Hände den Schmerz des Denkens teilweise neutralisiert.

In vorgerückten Jahren klagt mancher darüber, daß er keine Freunde mehr hat. — Gemeiniglich weil er keine mehr zu haben verdient.

Mein ganzes Leben zerfällt in zwei Hälften: die eine heißt Fieber, die andere Betäubung.

Gebildete Menschen pflegen da, wo sie nur hassen oder verachten, zur Nachsicht geneigt zu sein. Blind und grausam macht sie nur der Neid.

Nach Besiegung seiner Eitelkeit gelangt man zur allerbarmenden Liebe, die keine Eifersucht mehr kennt.

Das Dämonische in der Menschenbrust ist nicht so sehr das Unreine, Unmoralische, als vielmehr das Rastlose, die krankhafte Sucht immer aufzubauen, um immer niederzureißen.

Wer das Leben mit großer Glut umfaßt, der fängt erst dann an zu leben, wenn ihm so ziemlich alles gleichgültig geworden ist.

Unglaubliches läßt sich ertragen, wenn man nur noch eines guten Schlafes genießt oder sich einen solchen verschaffen kann.

Keine realistische Schilderung reicht an das wirkliche Leben heran. Seine Photographie zeigt nur die Oberfläche.

Um zufrieden und namentlich um dem weiblichen Geschlecht gegenüber ruhig zu sein, muß man sich bisweilen an abschreckenden Vorstellungen abkühlen. Gegen intempestive, sentimentale Wallungen schützt uns am besten ein gewisser Cynismus des Denkens.

„Ich bin zu romantisch, um irgend etwas lange und mit Verstand gründlich zu sein.“ So sprach Pückler-Muskau. Ihm, dem Fürsten, war der Romantismus erlaubt und hoch angerechnet. Aber den andern?

Wenn von Lamartine die Rede ist, wird gewöhnlich die Frage aufgeworfen: Kann ein Dichter auch Staatsmann sein?

Jeder wahre Dichter befrage sein Gehirn und sein Herz, und beide werden ihm antworten: nein!

Ein uferloses Meer würde sofort im Weltall verdampfen.

Energisches Auftreten fördert momentan; auf die Dauer wirkt nur passiver Widerstand.

Den besten Schutz gewähren uns nicht glänzende Waffen, sondern ein dickes Fell.

Zwei Mächte streiten um die Weltherrschaft Das Judentum, das Proletariat.

Keine Äußerung hat mich mit so überwältigendem Erstaunen erfüllt, wie die von Lessing oft wiederholte Behauptung: daß er niemals geträumt habe . . .!

Ergötzlich ist es, in der Voß'schen „Luise" nachzulesen, wie oft die „geschäftige Hausmagd" gelobt und gepriesen wird. Dennoch liegt in solch hausbackener Poesie, wie sie nur das deutsche Krähwinkel erzeugen konnte, etwas ungemein Rührendes.

„Ja, wenn ich meiner Hand sicher wäre" oder „wenn es nicht so weh thäte" — das schützt viele vor Selbstmord. Gelänge der Chemie die Entdeckung eines Narcoticums, welches unser Herz sanft einschläferte, und uns unbewußt in das Nirvána hinüberschlummern ließe, welcher Gewinn! Nicht für die alltäglichen Menschen, auch nicht für alle Denkenden, aber für die „Überzeugten".

Das Privilegium eines Dichters liegt in der Beseligung eines eigentümlichen Rausches; seine Buße dafür in bodenloser Ernüchterung, überall anstoßender Empfindlichkeit und einer höchst peinlichen Clairvoyance.

Zum Fatalisten wird jeder denkende Mensch, aber nur insofern, als er in den unveränderlichen Grundzügen seines Wesens das ihn unterjochende Fatum erblickt.

Es ist gleichgültig, auf welchen (doch immer hypothetischen) Grundideen die Systeme unserer berühmten Philosophen beruhen. Wichtig dagegen ist die Motivierung einzelner Erscheinungen, wie wir sie namentlich bei Schopenhauer so schön dargestellt finden. Hieraus schöpfen wir Befreiung von manchen Zweifeln, Linderung für manche Selbstqual. Welchen Gewinn wir aus dem Leben ziehen können, und wie es mit dem Sterben aussieht — das zu wissen ist die Hauptsache.

Der Mensch bedarf der Beruhigung seiner Nerven, komme sie woher sie wolle. Daraus erklären sich die klugen Lehren und die berückende Gewalt der katholischen Religion.

Der einsame Denker gelangt dahin, daß er an weltlichen, sogenannten „Vergnügungen" und „Zerstreuungen" keinen Teil mehr nehmen mag, selbst an denen nicht, die er gar nicht kennt.

Es giebt Naturen, die sich in dem, was man „günstige, beneidenswerte Verhältnisse" nennt, nicht zurechtzufinden wissen. Sobald sich ihnen keine soliden authentischen Sorgen mehr aufdrängen, verschwenden sie ihre Kraft an den furchtbaren Kampf mit Phantomen.

Erst nach dreißigjährigem, intimem Verkehr mit einem den hohen kommerziellen Sphären angehörenden Freund, kam es zwischen uns, wie selbstverständlich nach einem guten Diner, zu einem Gespräche nicht ganz gewöhnlichen Schlages. Er warf mir meinen Skeptizismus vor und verstieg sich soweit, daß er endlich fragte:

„Aber haben Sie denn niemals in die Höhe geblickt und an die Sternenwelt gedacht?"

worauf ich antwortete:

„Ich habe mein ganzes Leben lang nichts anderes gethan."



Goethes Faust in der Göchhausenschen Abschrift.

Von Richard Weltrich.

(Fortsetzung.)

Die Szene „Nacht, offen Feld" ist durch die Göchhausensche Abschrift heute als einer der ältesten Bestandteile der Faustdichtung erwiesen. Daß die Kerkerszene in der Zeit von 1773—1775 gedichtet oder doch entworfen sei, mußte schon auf Grund eines äußeren Zeugnisses angenommen werden. 1776 erschien Heinrich Leopold Wagners Trauerspiel „Die Kindermörderin", dessen Inhalt an Goethes Gretchendichtung, zumal an die Kerkerszene, erinnert, und Goethe selbst erzählt uns, daß er dem Frankfurter Freunde seine „Absicht mit Faust, besonders die Katastrophe von Gretchen" mitgeteilt und Wagner ihm von seinen Vorsätzen etwas „weggeschnappt" habe. Von gleich schwerem Gewicht waren die inneren Gründe. „Die Kerkerszene ist außer Zweifel in ihrer Konzeption und nicht wenigen Teilen der Ausführung eine der ältesten Schichten, die dem Feuerherde entflossen sind, welchem der Faust sein Dasein verdankt. Man fühlt ihr die ganze Unmittelbarkeit, Innigkeit, Gewalt der jugendlichen Dichterseele an; man wird so erschüttert, daß man kaum Zeit hat, auf die Künstlerhand zu achten, welche diese Welt von Herz, Liebe, Jammer, Weh zu einer Einheit geordnet hat, und nur deswegen wird Goethe bis 1807 gezaudert haben, die Szene zu geben, weil er lange warten mußte, bis im eigenen Innern die nötige Abkühlung sich einstellte, um durch Nachhilfe im einzelnen das, was er im Sturm des Gefühles niedergeschrieben hatte, künstlerisch durchzubilden und so erst zur höchsten Wirkung zu rufen." Diese Ansicht machte Friedrich Vischer bereits im Jahre 1875 geltend*), und er hat Recht behalten. Löper führte aus, die Kerkerszene sei im Mai 1798 umgedichtet worden und mit Bestimmtheit sei anzunehmen, daß sie ursprünglich in prosaischer Gestalt vorhanden war; wenn Vischer erwidert**), es sei ebenso möglich, daß sie bereits in Versen angelegt war, so ist Löper der Wahrheit zwar näher gekommen, aber unser Nachweis, daß die Kerkerszene der Göch-

*) Göthe's Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts von Friedrich Vischer, S. 11.

**) Friedrich Vischer. Altes und Neues. Heft 2, Stuttgart 1881 („Zur Verteidigung meiner Schrift: Goethes Faust").

hausenschen Abschrift bereits in Menge rhythmische Elemente, Verse und versartige Rede enthält, giebt zugleich der Auffassung Vischers eine gewisse Bestätigung, und Löper hat sich mit der Annahme, daß die gereimte Kerkerszene als eine „völlig neue Schöpfung" gedacht werden müsse, von der Erkenntnis des wirklichen Sachverhaltes wieder entfernt. In Gegensatz zu Vischer und zu Löper stellte sich Schröer; zwar erkannte auch er die Kerkerszene als eines der ältesten Stücke der Faustdichtung an, aber er meinte, sie trage „so sehr den Charakter eines ersten Entwurfs, der mit allen Unebenheiten und Dunkelheiten unverändert stehen geblieben" sei, daß er sie nicht als Umarbeitung früherer Prosa ansehen könne. In diesem Punkte verrät Schröer nicht nur Mangel an Spürsinn, sondern auch den aussetzenden Puls ästhetischer Empfindung; denn wenn die Kerkerszene nach Anlage und Gehalt als ein unmittelbares Werk des Genies erscheint, so trägt ihre Ausführung doch überall das Gepräge höchsten Kunstverstandes, weisester künstlerischer Überlegung und von „Unebenheiten" ist in ihr nichts, von „Dunkelheiten" sehr wenig zu merken. Den Ansichten Vischers giebt die Veröffentlichung der Göchhausenschen Abschrift noch in einem besonderen Punkte Recht. Vischer bemerkt zu der Stelle: „Da sitzt meine Mutter auf einen Stein und wackelt mit dem Kopfe", der klassizierende Goethe hätte diese Worte nicht zu sagen gewagt. Sie gelten ihm als ein Beispiel eines „Realstils", wie ihn die Welt reiner nie gesehen habe noch sehen werde. Löper greift diese Äußerung auf, um sie gegen Vischers Kritik zu verwerten. Da die Kerkerszene, wie sie in der fertigen Dichtung vorliegt, erweislich 1798 gedichtet ist, so folgert Löper: „‚Da sitzt meine Mutter auf einem Stein Und wackelt mit dem Kopfe' — der classizirende Goethe hätte es nicht zu sagen gewagt, meint Vischer; aber gerade dieser hat es 1798 gewagt, obschon den Kopf gefüllt mit der Achilleis; im alten Manuscript konnten diese Verse noch nicht stehen." Vischer ist die Antwort auf diese anscheinend schlagende Widerlegung nicht schuldig geblieben; im zweiten Heft der Sammlung „Altes und Neues" kommt er auf Löpers Faustkommentar zu sprechen und bemerkt: „Für das letztere (für die Annahme, daß jene Verse im alten Manuscript noch nicht stehen konnten) wüßte ich zwar keinen Grund, doch das beiseite! Ich antworte: nein! der klassicirende Stil hat es nicht geschrieben, sondern der Goethe, der zwar bereits diesem einseitig zu ergeben sich begonnen, aber glücklicher Weise noch manche Stunde hatte, wo er den Marmormeißel weglegte und nach der Palette des A. Dürer, Rubens und Rembrandt griff, wo er nicht Sophokles sein wollte, sondern Shakespeare war. Goethe ist ja nicht = der klassicirende Stil, sondern ein Mensch, und dieser Mensch hatte, wie jeder, seine unterschiedlichen Stunden und Stimmungen, konnte vom betretenen Wege ja gar wohl zeitweise auf den alten zurücktreten. Aber wann folgte denn die „Natürliche Tochter"? Ich denke, bald genug: 1801 wurde ja der erste Akt gedichtet! Und konnte der Goethe, der so alle Kanten des individuellen Lebens ausrundete, glatt striech, wie hier, konnte der an seinem Faust eine Freude von einiger Continuität haben und mit Liebe ihn weiterführen?" Hiemit hatte Vischer eine Mißdeutung seines Satzes zurückgewiesen; jetzt kommt ihm das urkundliche Zeugnis zu Hilfe und lehrt, daß er der Sache nach das Richtige getroffen hat. Denn die Stelle „Wären wir nur den Berg vorbey, da sizzt meine Mutter auf einem Stein und wackelt mit dem Kopf" stand ja wirklich „im alten Manuscript", in der Vorlage der Göchhausenschen Abschrift, und geschaffen hat sie nicht der „classicirende Goethe", nicht das Jahr 1798, sondern der Jugendstil.

Eine besondere Bewandtnis hat es mit den Valentinszenen. Im „Fragment" fehlen sie gänzlich, und so hätte die Vermutung hier freien Spielraum gehabt, wenn nicht eine vom Dichter selbst herrührende Datierung Halt geboten hätte. Die Königliche Bibliothek zu Berlin besitzt die Valentinszenen in einer Handschrift Goethes, deren Einband die Jahreszahl 1800 trägt. Hierdurch erachtete sich die Kritik für gebunden, wenn sie auch den der älteren Schicht der Faustdichtung entsprechenden Geist und Ton dieser Szenen nicht verkannte: Vischer bezeichnete in seinem Faustbuch die Valentinszenen als einen Beweis, „welche Fülle von männlicher Dichterkraft noch hervorbrach, wenn Goethe der alten, echten Fauststimmung Luft ließ*), und Löpers Kommentar war geneigt, um ihres „so überaus realistischen Tones" willen und wegen gewisser in ihnen erkennbarer Lokalzüge, auf welche Creizenach aufmerksam gemacht hatte, einen älteren Prosaentwurf anzunehmen. Dagegen ließ sich Kuno Fischer**) durch die Datierung der Berliner Handschrift bestimmen, nicht nur die Ausführung in das Jahr 1800 zu rücken, sondern auch (gleich Scherer) die Folgerung anzuknüpfen, Goethe habe zur Anpassung an die Valentinszenen im Jahre 1803 in die Szene „Trüber Tag. Feld" die Worte „Wisse, noch liegt auf der Stadt Blutschuld von deiner Hand" u. s. w. eingeschoben — während doch, wie wir sahen, der Text der Göchhausenschen Abschrift diese Stelle bereits enthält. Wie die Dinge in Wahrheit liegen, erkennen wir heute: die Valentinszenen stammen wenigstens teilweise aus der ältesten Zeit, und die Jahreszahl 1800 kann sich nur auf ihre Ergänzung und Umdichtung und auf die Herstellung einer Reinschrift beziehen. Und zwar findet sich der Monolog Valentins nahezu vollständig in der Göchhausenschen Abschrift; vom folgenden aber enthält diese, wie bereits hervorgehoben, nur die ersten 13 Verse, und ein später in die Szene „Wald und Höhle" eingeschaltetes Stück ist an die letzteren angeknüpft. Daß Valentin durch die Hand Fausts das Leben verliere, war in der ursprünglichen Dichtung bereits geplant aber nicht ausgeführt, die Szene „Wald und Höhle"

*) Vergl. Altes und Neues, Heft 2, S. 5.

**) Goethes Faust u. s. w. Zweite Auflage, S. 265. Die Bemerkung S. 287, weshalb Löper die Annahme einer älteren Vorlage für ganz ausgeschlossen halte, leuchte nicht ein, kann sich nur auf Löpers Äußerung über die Walpurgisnacht beziehen.

war als solche noch nicht vorhanden. Mit ihr haben wir uns jetzt zu beschäftigen.

Sie beginnt in der fertigen Dichtung mit einem Monolog, der an Erhabenheit der Sprache, an Schwere und Fülle des geistigen Gehaltes seines gleichen nicht hat. Die jambischen Fünffüßler, zu welchen Goethe hier übergeht, stellen ihn der Form nach in einen Gegensatz zu den im ersten Teile des Faust die Herrschaft behauptenden Hans Sachsschen Reimpaaren und legen die Annahme nahe, daß er in der Zeit von 1788 bis 1789, in den Jahren der jambischen Bearbeitung der Dramen Iphigenie und Tasso entstanden ist. Mit dem Auftreten des Mephistopheles begegnen uns wieder gereimte Verszeilen; es folgt das Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles, in welchem es dem Arglistigen gelingt, in Fausts Seele die Sehnsucht nach Gretchen wiederzuerwecken, den Entschluß, zu ihr zurückzukehren, in ihm hervorzurufen. Auffallend ist, daß diese Szene im Fragment von 1790 an das Gespräch zwischen Gretchen und Lieschen sich anschließt, während sie in der fertigen Dichtung auf die Szene im Gartenhäuschen folgt; dort fällt Fausts Flucht in die Einsamkeit in die Zeit nach der Verführung Gretchens, hier geht Fausts Entweichen zuvor. Ist der Gang der Ereignisse so gedacht, daß Faust, erschrocken über sein eigenes Herz, über die tiefe Empfindung, welche er in Gretchen entzündet hat, sich entfernt, um in der Einsamkeit auf sich selbst zu besinnen, so geht des „Kupplers“ Mephistopheles nächste Absicht dahin, das Feuer in Fausts Brust wiederanzufachen, zu wilderen Flammen zu erregen. Ist aber, gemäß der Anordnung im „Fragment“, die Verführung Gretchens bereits geschehen, so würde Mephistos Locken den Sinn haben, Faust in noch schwerere Schuld zu verwickeln, Begebenheiten, wie die Tötung Valentins, heraufzuführen. An sich würde das eine wie das andere in den Gang des Dramas sich einfügen lassen; gewisse Verse aber, welche die Szene „Wald und Höhle“ in beiden Ausgaben enthält, passen besser zu der Ordnung, welche das „Fragment“ hat: die Worte Mephistos

„Gar wohl mein Freund! Ich hab euch oft beneidet
Ums Zwillingspaar, das unter Rosen weidet“

und auch die Äußerung Fausts

„So tauml' ich von Begierde zu Genuß,
Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde“

lassen kaum anders sich deuten, als daß Gretchen sich dem Geliebten schon hingegeben hatte. Daß der Plan des Dichters gerade in diesem Teile des Dramas starkem Schwanken unterlag, beweist die wechselnde Einordnung der Szene, und dieses Schwanken wird durch den Text der Göchhausenschen Abschrift aufs neue bestätigt. Soweit in letzterer Teile der später mit der Bezeichnung „Wald und Höhle“ ausgeführten Szene sich finden, sind sie an eine Stelle gerückt, an welcher sie keine der bisher bekannten Fassungen hat: sie schließen an die Worte sich an, unter welchen Faust und Mephistopheles zur Nacht der Wohnung Gretchens sich nähern. Auch bei dieser Anordnung ist Gretchens Fall längst vorhergegangen; das Fragment von 1790 steht hier der ursprünglichen Dichtung näher als die Ausgabe von 1808. Bestätigt ist nun aber auch die von Düntzer zuerst hervorgehobene Uneinheitlichkeit der Szene „Wald und Höhle“, ihre Zusammensetzung aus Stücken, welche in weit auseinander liegenden Zeiten gedichtet wurden, ist erwiesen: von Fausts eröffnendem Monolog findet sich um 1775 noch keine Spur, während der Schluß der Szene der ältesten Periode der Faustdichtung angehört.

Der Schluß, nicht aber die Mitte. Und hier stoßen wir auf einen Punkt, welcher lehrt, daß der Inhalt der Göchhausenschen Abschrift uns nach einer bestimmten Richtung hin eine ganze Reihe von Aufschlüssen giebt. Welche Szenen, welche Teile der Dichtung in den Jahren 1788 und 1789 entstanden sind, als Goethe den „alten Codex“ seiner Faustpapiere wieder durchsah und zu überarbeiten begann, davon hatten wir bis jetzt nur sehr mangelhafte Kenntnisse. Daß die Hexenküche in Rom gedichtet ist, wußten wir zufolge einer Äußerung Goethes gegenüber Eckermann; weshalb es geboten erscheint, den Monolog der Szene „Wald und Höhle“ ungefähr in die nämliche Zeit zu verlegen, habe ich oben erwähnt. Aber was ist im übrigen damals hinzugekommen? So lange ein die ältere Dichtung vergegenwärtigender Text uns nicht vorlag, mußten wir im Ungewissen sein, und nur soviel vermochte die Kritik zu erkennen, daß die Zuthat der Jahre 1788 und 1789 sich auf wenige Szenen beschränkte. Jetzt besitzen wir ein unschätzbares Mittel, den Text der Ausgabe von 1790 in ältere Bestandteile und in solche, welche 1788—1789 hinzugekommen sind, zu scheiden. Und hierbei ergiebt sich, daß Goethes Arbeit bei Wiederaufnahme der Dichtung in Rom und unmittelbar nach seiner Heimkehr aus folgenden Hauptposten besteht:

1. Er vollzog an allen Szenen, welche er aus dem „alten Codex“ in das „Fragment“ herübernahm, eine sprachliche Reinigung welche in der Regel auch eine geistige Läuterung und Erhöhung des Stoffes bedeutete.
2. Er gab (als unvollendetes Stück) das Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles, welches unmittelbar auf den Abschluß der Wette folgt, hinzu.
3. Er erweiterte das Gespräch zwischen Mephistopheles und dem Schüler, und gab der Szene ihren Schluß.
4. Er setzte die Szene „Auerbachs Keller“ in Verse.
5. Er dichtete die Hexenküche hinzu.
6. Er schuf den Monolog „Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir Alles“ u. s. w. und verband ihn mit einem aus der älteren Dichtung stammenden Bruchstück zu einer neuen Szene, der Szene „Wald und Höhle“.
7. Er erweiterte in dieser Szene das Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles um 90 Verse, welche zum Seelenvollsten und Schönsten gehören, was der Menschengeist jemals vernommen hat. Es ist die mit der Zeile „Habt ihr nun bald das Leben g'nug geführt?“ beginnende, mit der Zeile „Auch selbst Gelegenheit zu machen“

endende Versreihe, ein Abschnitt, der u. a. die Stelle enthält:

„Sie steht am Fenster, sieht die Wolken ziehn
Über die alte Stadtmauer hin.
Wenn ich ein Vöglein wär', so geht ihr Gesang
Tage lang, halbe Nächte lang.
Einmal ist sie munter, meist betrübt,
Einmal recht ausgeweint,
Dann wieder ruhig, wie's scheint,
Und immer verliebt."

Diese Verse, welche samt den nächststehenden deutsche Art und Kunst in ihrer reinsten Blüte zeigen, sind, wie wir nun wissen, eine Schöpfung der Jahre 1788—1789. Als Goethe sie niederschrieb, stand er im Alter von nahezu 50 Jahren; eine Thatsache, welche bedeutsam genug ist, wenn man nach dem zeitlichen Höhepunkte seiner dichterischen Kraft fragt.

Ob die Hexenküche in Rom völlig neu erfunden oder auf Grundlage älterer Absicht ausgeführt worden ist, bleibt fraglich; die Äußerungen Goethes, er habe den „Plan zu Faust gemacht," es sei ein ander Ding, das Stück jetzt oder vor fünfzehn Jahren „auszuschreiben," er glaube „den Faden wiedergefunden zu haben" und habe schon eine Szene ausgeführt, welche ihm, was den Ton betreffe, Niemand aus der alten herausfinden solle, lassen die eine wie die andere Annahme zu.

Was in ästhetisch-kritischer Hinsicht zu bemerken war, haben Vischer und Löper trefflich gesagt.*) Als dramatischer Bestandteil ist die Hexenküche von hohem Wert; sie führt uns durch Szenerie und Handlung aufs glücklichste in das fratzenhaft-verderbliche Treiben mephistophelischer Geister ein und verbindet hiermit einen besonderen Zweck: Faust soll, als er die Weltfahrt mit Mephistopheles antritt, um „30 Jahre" verjüngt werden, soll nach Mephistos Absicht einen Trank genießen, der seine Sinnlichkeit in Flammen setzt. Unmittelbar auf die Hexenküche folgt die Szene, in welcher Faust Gretchen zum ersten Mal sieht; wenn Faust im Texte der Göchhausenschen Abschrift den Eindruck dieser Begegnung mit den Worten zu schildern beginnt:

„Das ist ein herrlich schönes Kind,
Die hat was in mir angezündt,"

so könnte die Wirkung des Tranks (von welchem freilich die Göchhausensche Abschrift noch schweigt) nicht drastischer gegeben sein. Ich habe an früherer Stelle ausgeführt, daß wir im Zusammenhang mit Fausts unmittelbar folgenden Reden die sinnliche Farbe jenes Ausdrucks ertragen hätten. Man kann einwenden, die spätere Fassung „Beim Himmel, dieses Kind ist schön!" usw. habe den Vorzug, daß sie der edleren Richtung, welche Fausts Empfinden nehme, gemäßer sei; bedeutsamer Weise bricht Faust erst mit dem Hinzutreten Mephistos in zynische Worte aus. Ich glaube nicht, daß hiermit viel gewonnen ist; dem entgegenhalten ließe sich wiederum, ein Mann, welchem die Gewalt seelischer Liebe leise das Herz gerührt hat, werde nicht im nächsten Augenblick reden „wie Hans Liederlich". In der That reinigt, vergeistigt sich Fausts Empfinden erst, nachdem er in Gretchens Zimmer eingetreten ist; er selbst hat für diese Umwandlung die bezeichnendsten Worte. Bei der ersten Begegnung aber brennt die Flamme noch mit getrübtem Lichte. Vischer bemerkt, der Faust, der Gretchen erblickt habe, sei ein anderer, ein viel jüngerer als der Faust der ersten Szenen; man lasse sich diese Unwahrscheinlichkeit gerne gefallen, erwarte aber nicht, daß das jugendliche Feuer auf dem ersten Schritt ins Leben so rücksichtslos sinnlich, ja mit Don Juanischer Verführungslust hervorbrechen werde; weniger an der Hitze als an der Gewissenlosigkeit nehme man Anstoß. Die Hexenküche aber, der Zaubertrank rechtfertigen den Dichter doch wohl genügend; man muß dieses dramatische Motiv nur völlig ernst nehmen: Faust hat höllische Geister im Leibe. Interessant ist, was Schröer nach den Erinnerungen des Schauspielers Karl Laroche erzählt. Als Goethe im Jahr 1829 die erste Aufführung des Faust in Weimar zugab, las er zunächst einer Gesellschaft von Freunden und Mitgliedern der Bühne den ganzen ersten Teil der Dichtung in seinem Hause vor. Hierbei sprach er die Rolle Fausts im Baß eines älteren Mannes bis zu der Stelle „Laß mich nur schnell noch in den Spiegel schauen!" von diesen Worten an bis zum Ende des Dramas sprach er sie „in klangvollstem Jünglingstenor."

Daß uns die neuaufgefundene Urkunde die Frage lösen hilft, welche Stücke der Tragödie erst der dritten Periode der Faustdichtung, der unter Schillers Mahnen und Drängen zwischen 1797 und 1806 erfolgten Wiederaufnahme der Arbeit entstammen, hat sich aus dem Verlauf unsrer Untersuchung zum Teil schon ergeben. Nur dem Scheine nach lagen in dieser Beziehung die Dinge einfacher, das Mehr, welches die Ausgabe von 1808 gegenüber dem Fragment von 1790 enthält, durfte ja nicht ohne Weiteres als die später hinzugekommene Masse betrachtet werden; innere Gründe wie vereinzelte geschichtliche Zeugnisse nötigten immer zu der Annahme, daß Goethe in der Ausgabe von 1808 manches zum ersten Male veröffentlicht hat, was lange vor 1790 gedichtet und doch im Fragment nicht enthalten war. Inwiefern heute auch in dieser Richtung unser Gesichtskreis erhellt, unser Wissen gesichert ist, bedarf noch an wenigen Punkten des Aufzeigens.

Wieland hat im Jahre 1796 die Äußerung gethan, die interessantesten Szenen der Tragödie, z. B. die Szene im Gefängnis, in welcher Faust so wütend werde, daß er selbst den Mephistopheles erschrecke, habe Goethe in das Fragment nicht aufgenommen. Augenscheinlich liegt hier eine verworrene Erinnerung vor: die Erwähnung des Gefängnisses bezeugt, daß Wieland von der Kerkerszene wußte, während die Inhaltsangabe, Faust werde so wütend usw. sich nur auf die Szene „Trüber Tag. Feld" beziehen kann. Auf diese spielt auch eine aus dem Jahre 1776 stammende Äußerung Einsiedels an, dessen launiges „Schreiben eines Politikers an die Gesellschaft" den Dichter mit den Versen neckte:

*) Vischer S. 48 der „Neuen Beiträge zur Kr. d. G.", Löper auf S. LVIII und LIX der zweiten Aufl. seines Faustkommentars.

„Parodirt sich drauf als Doktor Faust,
Daß 'm Teufel selber vor ihm graußt."

Freilich fehlte auch ein Gegenzeugnis nicht, und Düntzer legte ihm entscheidendes Gewicht bei: Riemer, der seit 1803 als Erzieher von Goethes Sohn um den Dichter lebte, berichtet in seinen 1841 veröffentlichten „Mitteilungen," die Szene „Trüber Tag" habe ihm Goethe eines Morgens „fast unmittelbar nach der Konzeption" in die Feder diktiert. Vischer ließ sich nicht irre machen; er führte aus, die prosaische Fassung, der „ganz in Goethes feuersprühendem Jugendgeiste gehaltene Stil," der Umstand, daß hier Mephistopheles dem älteren Plane des Dichters gemäß noch als der beauftragte Diener des Erdgeistes erscheine, seien Belege für das hohe Alter der Szene, und zwischen „Zeit der Abfassung" und „Zeit der Entstehung, d. h. der Conception und der ersten schriftlichen Skizze" sei wohl zu unterscheiden. Desgleichen erklärte Löper, die Szene „Trüber Tag" mache den Eindruck, als sei sie schon sehr frühe entstanden; so brennende und starke Farben trage nur die Jugend auf; die Szene werde Goethes Versuch einer metrischen Umschmelzung wiederstanden und ihn genötigt haben, sie in ihrem abweichenden, „vielleicht bei dem Diktat an Riemer etwas gemilderten" Kolorit stehen zu lassen. Dies alles erweist sich als vollkommen richtig und ist gegen jeden Einspruch gesichert, seitdem in der Göchhausenschen Abschrift die Szene „Trüber Tag" in ihrer ursprünglichen Fassung ans Licht trat.

Von der Walpurgisnacht zeigt sich in der Göchhausenschen Abschrift noch keine Spur. Zu einem Streit über ihr Alter war der Kritik kaum Anlaß gegeben: die von Goethe selbst herrührende Handschrift der Berliner Bibliothek trägt auf dem Einband die Datierung 1800 und 1801, und dieser Zeitbestimmung widersprach die innere Beschaffenheit dieser Szene in keiner Weise. Ob die Harzreise des Jahres 1777 „die ersten dunklen Motive" geweckt hat, bleibt dahingestellt; die Sage und das alte Volksschauspiel wissen von Fausts Beteiligung an der Walpurgisnacht nichts, wohl aber von Teufelsversammlungen, und bereits Löwens 1756 veröffentlichtes komisches Heldengedicht führt Faust auf den Brocken, den nationalen Boden des Hexenspuks.*) Was das „Intermezzo," den „Walpurgisnachtstraum" anlangt, so sind wir über die Zeit der Abfassung längst unterrichtet; so zurückhaltend Goethe zu sein pflegt, wenn er von seiner Arbeit am Faust spricht, so spärlich und dunkel die Aufschlüsse sind, welche er über das Fortrücken der Dichtung im Einzelnen giebt, hier gewährt uns der Briefwechsel mit Schiller genügenden Einblick: der Walpurgisnachtstraum oder „Oberons und Titanias goldne Hochzeit" verdankt seinen Ursprung der Xenienzeit und Goethe hatte diesen Haufen satyrischer Einfälle für Schillers Musenalmanach auf das Jahr 1798 bestimmt. Am 2. Oktober 1797 überschickt Schiller den Almanach an Goethe mit dem Bemerken, er habe Oberons goldne Hochzeit nicht aufgenommen: „erstlich dachte ich, würde es gut sein, wenn wir aus diesem Almanach schlechterdings alle Stacheln wegließen und eine recht fromme Miene machten, und dann wollte ich nicht, daß die goldne Hochzeit, die noch so vielen Stoff zu einer größeren Ausführung giebt, mit so wenig Strophen abgethan würde. Wir besitzen in ihr einen Schatz für das nächste Jahr, der sich noch sehr weit ausspinnen läßt." Goethe antwortet am 20. Dezember: „Oberons goldne Hochzeit haben Sie mit gutem Bedachte weggelassen. Sie ist die Zeit über nur um das Doppelte an Versen gewachsen und ich sollte meinen, im Faust müßte sie am besten ihren Platz finden." Man braucht diese Äußerungen sich nur zu vergegenwärtigen, um über den kritischen Maßstab, der hier allein der zutreffende ist, außer Zweifel zu sein. Es ist gewiß zu weit gegangen, wenn Vischer zu der Ansicht gelangt, Goethe hätte am besten „den ganzen Brockeneinfall" geopfert; daß aber der „Walpurgisnachtstraum" eine Einstreuung von „satyrischem Häckerling in ein ewiges Gedicht" ist, daß diese Sammlung von „guten und schlechten," zum Teil „rein ephemeren" Epigrammen in die Faustdichtung nicht gehört, darin hat Vischer vollkommen recht. Löper entschuldigt die Einschaltung; aber die Kritik hat nicht die Aufgabe zu beschönigen, sondern zu beurteilen, und was ausgesprochenermaßen als unorganischer Zusatz, durch Zufall, durch eine Art bequemer Laune des Künstlers in das Drama geriet, wird durch keinerlei Deutung oder litterargeschichtliche Vergleichung zu einem rechtmäßigen Bestandteil, zu einem Sprößling echten Blutes. Übrigens giebt Löper Vischers Ansichten über die Walpurgisnacht nur ungenau wieder. Dem „phantastischen und dem satyrischen Element des Faust, dem reinen Humor darin und der Freude am Bildlichen" ist Vischer sehr wohl gerecht geworden und ausdrücklich hebt er hervor, daß Goethe es ganz vermocht habe, „uns in die irre Traum- und Zauberstimmung zu versetzen," daß der Sturm im Wald und Gebirg, der Hexenschwarm zu Anfang „Meisterbilder" seien und in einzelnen Stellen Goethes ganze dichterische Kraft zum Vorschein komme. Was Vischer an der Walpurgisnacht tadelt, ist vorzüglich die episodische Behandlung des Ganzen, die Komposition, welche einen Mittelpunkt der Handlung vermissen lasse; zugleich stört ihn das Eindringen litterarischer und zeitgeschichtlicher Satyre.

Für die Szene „Vor dem Thor" nebst Fausts Osterspaziergang hat man gern einen älteren Entwurf angenommen, obgleich dieser ganze Abschnitt im „Fragment" noch fehlt und Schröer wie Kuno Fischer rechnet sie bestimmt zu den vor 1776 entstandenen Szenen. Aber die Göchhausensche Abschrift läßt uns nirgends einen Vorläufer gewahr werden, und, wie die Dinge liegen, läßt sich nur sagen, daß Goethe diese Szene um 1800, als ihn die „große Lücke" beschäftigte, ausgeführt hat, wobei er die eine und andere Jugenderinnerung wiederaufgefrischt haben mag. Zur Ausfüllung dieser Lücke war auch die große Disputationsszene bestimmt, welche Goethe nach dem Jahre 1801 wieder fallen ließ; auch von ihr findet sich in der Göchhausenschen Abschrift noch

*) Vgl. Löper, S. LXI ff. und Wilhelm Creizenach, der älteste Faustprolog (Krakau, 1887).

keine Spur. Bemerkenswert ist, daß sie in ihrem durch die „Paralipomena zu Faust" bekannt gewordenen Schema eine Hindeutung auf die Hexenküche zu enthalten scheint: Mephistopheles verspricht auf die Frage nach dem „schaffenden Spiegel" „ein andermal" Rede zu stehen.

Nachdem die wesentlichen Punkte, in welchen die Veröffentlichung der Göchhausenschen Abschrift unsere geschichtliche Kenntnis gefördert hat, aufgeführt sind, dürfte es manchem Leser willkommen sein, wenn ich, die Ergebnisse älterer und neuester Forschung verbindend, zum Zwecke einer Übersicht zusammenstelle, was wir über die zeitliche Entstehung der Tragödie heute wissen. Diese Zusammenstellung berichtigt zugleich die von Schröer auf S. LIX—LXI seines Kommentars gegebene Übersichtstafel.

Faust, der Tragödie erster Teil, ist in 3, durch längere Zwischenräume unterbrochenen Zeitabschnitten gedichtet.

Die erste Periode der Faustdichtung reicht von 1770 bis Ende 1775, von der Straßburger Zeit bis zur Übersiedelung Goethes nach Weimar.

Die Wiederaufnahme der Arbeit beginnt 1788 in Italien, und diese zweite Periode reicht bis zur Fertigstellung des „Fragments"; „Faust will ich als Fragment geben", „Faust ist fragmentirt das heißt in seiner Art für diesmal abgethan", schreibt Goethe dem Herzog im Juli, beziehungsweise im November 1789; zu Ostern 1790 erscheint „Faust. Ein Fragment".

Die dritte Periode der Faustdichtung beginnt nach Schillers Annäherung; 1797 kommt die Arbeit in Fluß, im Winter 1806 auf 1807 führt Goethe sie zu Ende; zu Ostern 1808 erscheint das fertige Drama.

Die Ausführung der einzelnen Stücke und Szenen verteilt sich auf diese Zeitabschnitte wie folgt:

Zueignung, Vorspiel auf dem Theater und Prolog im Himmel: gedichtet 1797.

Fausts erster Monolog, Erscheinung des Erdgeistes, Fausts erstes Gespräch mit Wagner: gedichtet 1773 oder 1774.

Fausts zweiter Monolog, Schritt zum Selbstmord, Glockenklang und Chorgesang der Engel: gedichtet um 1800.

Szene vor dem Thor, der Osterspaziergang, Erscheinen des Pudels: gedichtet um 1800.

Faust im Studirzimmer, Beschwörung des Pudels, erstes Auftreten des Mephistopheles: gedichtet 1800.

Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles nebst Abschluß der Wette: bis zu den Worten „Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen" um 1800 geschrieben, das Folgende bis zum Schluß der Szene 1788—89 gedichtet.

Mephistopheles und der Schüler: gedichtet zwischen 1773 und 1775, überarbeitet 1788—89.

Auerbachs Keller in Leipzig: entstanden 1775, überarbeitet und in Verse umgesetzt 1788—89.

Hexenküche: 1788 gedichtet.

Erste Begegnung zwischen Faust und Gretchen, Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles;
Gretchens Zimmer;
Spaziergang, Faust in Gedanken auf- und abgehend, zu ihm Mephistopheles;
Der Nachbarin Haus;
Straße, Faust und Mephistopheles;
Garten, Gretchen und Faust, Marthe und Mephistopheles;
Gartenhäuschen;
} zwischen 1773 und 1775 gedichtet.

Wald und Höhle: der Monolog und das auf ihn folgende Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles bis zu den Worten: „Auch selbst Gelegenheit zu machen" in den Jahren 1788—1789, das Folgende bis zum Schluß zwischen 1773 und 1775 gedichtet.

Gretchen am Spinnrad;
Marthens Garten, Gretchen und Faust, nachher Mephistopheles;
Gretchen und Lieschen am Brunnen;
Zwingerszene;
} zwisch. 1773 u. 1775 gedichtet.

Valentins Monolog: bis zu den Worten: „Lügner heißen" zwischen 1773 und 1775 gedichtet; desgleichen die Verse: „Wie von dem Fenster — Rammelei"; das Übrige zwischen 1798 und 1800.

Domszene: zwischen 1773 und 1775 gedichtet.

Walpurgisnacht: 1800—1801 gedichtet.

Walpurgisnachtstraum: 1797 gedichtet.

Trüber Tag, Feld: zwischen 1773 und 1775 gedichtet.

Nacht, offen Feld: zwischen 1773 und 1775 gedichtet.

Kerkerszene: in Prosa entworfen zwischen 1773 und 1775, in Versen ausgeführt 1798.

Wenn der ästhetische Teil unserer Untersuchung gezeigt hat, daß der dichterische Wert der in der Göchhausenschen Abschrift zu Tage getretenen Szenen dem vollendeten Drama gegenüber nicht überschätzt werden sollte, so durfte die litterargeschichtliche Bedeutung des Fundes um so weniger verschwiegen werden. Ich habe die Bezeichnung „Urfaust", unter deren verheißungsvollem Klang der erstaunten Welt die Auffindung der Göchhausenschen Abschrift verkündet wurde, vermieden. Von einem ursprünglichen Text, einem Urtext wird man, sofern man einzelne Szenen und Stellen ins Auge faßt, reden dürfen; aber das Wort „Urfaust" erweckt leicht unrichtige Vorstellungen und sagt zuviel. Denn den Begriff „Urfaust" bildet strenge genommen nur das Ganze der Faustdichtung, wie sie bis zum Ablauf des Jahres 1775 der Geist des Dichters in sich trug, und zu diesem Ganzen gehört auch das Ungeschriebene aber bereits nach Gestaltung Ringende, gehören auch die möglicherweise damals vorhandenen, aber dem Fräulein von Göchhausen nicht zu Gesicht gekommenen skizzenhaften Fortsetzungen oder Pläne. Die Göchhausensche Abschrift deckt sich mit diesem Begriffe nicht völlig. Die Bezeichnung „Urfaust" deutet aber auch auf etwas als abgeschlossen sich Gebendes, in gewissem Sinne Abgeschlossenes, und dieses Verhältnis trifft wiederum nicht genau zu.

Denn nach dem Jahre 1775 kommt die Faustdichtung zwar ins Stocken; indem aber der Dichter die Arbeit wiederaufnimmt, ist nicht seine Absicht, ein neues Stück zu schreiben, er fühlt sich nicht in einem Gegensatz zu dem früher Geschaffenen, sondern die alten Pläne sollen ausgeführt werden, und bis zu einem gewissen Grade geschieht es auch. Bedenken gegen die Bezeichnung „Urfaust" hat bereits Max Koch erhoben*), wenn auch nicht gerade die nämlichen und Erich Schmidt selbst hat wenigstens auf dem Titel seiner Ausgabe den richtigeren Ausdruck „Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt" eingesetzt.

(Schluß folgt.)

*) Deutsches Litteraturblatt, 1888, Nr. 4.



Trente ans de Paris.

Par Alphonse Daudet.
(C. Marpon et E. Flammarion.)

Frostzitternd in dünnen Sommerkleidern, mit zwei Franken im Vermögen, zwischen singenden und trinkenden Matrosen in einem Wagen dritter Klasse eingekeilt, so hielt nach zweitägiger Fahrt ein sechzehnjähriger Junge mit einem armseligen Ränzlein in der Hand — aber dem Keim des Genies im Kopfe — seinen Einzug in der großen prächtigen Seine-Stadt, dem Ziele aller, die sich in ihren feurigen Jugendträumen zu einer großen Rolle berufen sehen. Allein nur wenige von all' diesen kämpfenden, ringenden Wesen sind auserwählt! Tüchtiges geht neben Untüchtigem zu Grunde . . . in den Naturgesetzen giebt es keine Ausnahmen.

Auch dem armen Ex-Schulgehilfen, der sich da von seinem fernen languedoc'schen Winkel aufgemacht, um sein Glück in Paris zu suchen, wäre es schon unterwegs schlimm ergangen, wenn sich die braven Seeleute nicht des jungen Reisegenossen erbarmt hätten, der da halbtot vor Hunger und Kälte in seiner Ecke kauerte. Ein herzhafter Schluck aus ihrer Branntweinflasche brachte ihn wieder zu sich und gab ihm den Lebensmut zurück, der schon bedenklich zu sinken begonnen.

Paris! Dort, in der Bahnhofhalle, stand erwartungsvoll der Bruder, der mit dem ganzen Pflichtbewußtsein des Älteren und des reichen Mannes — er verdiente monatlich 75 Franken — den Ankömmling unter seine schützenden Fittige nahm. Ein kräftiges Frühstück — und mehr bedarf ein Sechzehnjähriger nicht, um wieder alles im rosigsten Lichte vor sich zu sehen.

Noch vieler Jahre mutvollen Strebens bedurfte es aber, ehe es dem jungen Dichter gelang, sich über die Flächenhöhe der frierenden und hungernden Dutzendpoeten zu erheben. Glücklich, wenn seine Geldverhältnisse ihm den Ankauf einer Kerze gestatteten, um hoch oben in seiner Dachkammer die Nacht mit Versemachen und Dramen-Entwürfen zu verbringen, während von der ebenerdigen Gaststube die Stimme seines Landsmannes Gambetta herauf hallte, der inmitten seiner Studiengenossen bereits damals das große Wort führte und in schauspielerischen Reden die Frage von der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit behandelte.

Staatsdinge waren nie Daudets Sache; zäh und ausdauernd schritt er den Weg fort, den er als den richtigen erkannt, und als er endlich ein Bändchen Gedichte zusammengeschrieben hatte, begann er seinen Rundgang bei den Verlegern. Allein auch hier sollte es noch lange nicht auf Rädern gehen: die Herren, die vermutlich ahnten, worin die Schmerzen des ärmlich gekleideten jungen Menschen, den man ihnen anmeldete, bestanden, waren der Reihe nach „nicht zu Hause", und selbst wenn er ein andermal wieder vorsprach, immer dieselbe Antwort: „nicht zu Hause".

Endlich ein Hoffnungsstrahl! Das legitimistische Tageblatt „Le Spectateur" erklärte sich bereit, versuchsweise einige Chroniken von ihm zu bringen. Der erste Beitrag soll erscheinen — klopfenden Herzens erwartet der Verfasser, sich gedruckt zu sehen, da platzt Orsinis Bombe und — der Spectateur ist eines der ersten Opfer gewaltsamer Unterdrückung! „Jch tötete mich nicht — aber ich dachte an Selbstmord," gesteht Daudet. Dieser Schlag hatte wieder alle seine Hoffnungen vernichtet.

Da kam inmitten der Trostlosigkeit unerwartet der Helfer in Gestalt eines selbstschaffenden Verlegers, der sein Geschäft in derselben Straße hatte, welche der junge Mann bewohnte — und endlich preßte sich ein Seufzer der Erleichterung aus der Brust des Dichters: das erste Werk lag im Schaufenster!

In seiner dreißigjährigen Schriftstellerlaufbahn hat Daudet Gelegenheit gehabt, mit allen jenen Personen in Berührung zu kommen, welche der Litteratur teils als Schaffende, teils als Förderer nahe standen. Unter anderen widmet er auch dem berühmten Gründer des „Figaro", Villemessant, ein Kapitel — einem der sonderbarsten Käuze unter den dortigen Litteraturselbstherrschern. Ein Mann, der aus so mannigfaltigen einander schroff entgegenstehenden Eigenschaften zusammengesetzt war, daß es eigentlich schwer ist, zu entscheiden, ob Herzensgüte oder Selbstsucht — Liebenswürdigkeit oder Roheit — Großmut oder Knauserei seine hervorragendsten Eigenschaften gewesen. Da hatte er einem Wettunternehmen seinen Leitaufsätzler unter Anbietung eines Ministergehaltes entführt, um denselben kurz darauf mit dem gröbsten Ausfällen thatsächlich aus der Leitung zu jagen — und warum? Weil ein paar Boulevardschlenderer sich abfällig über dessen Chroniken geäußert hatten. Der Schwerbeleidigte berief sich auf seinen Vertrag. „Unser Vertrag?" erwiderte Villemessant höhnisch — „Das ist gut! Versuchen Sie, Klage zu führen — das wird spaßig sein: ich will Ihre Aufsätze dem Gerichtshofe vorlesen und wir werden sehen, ob es einen Vertrag giebt, der mich zwingen kann, ähnliche Dummheiten in mein Blatt zu stopfen!" Der Chronist gab seine Stelle auf und klagte — nicht.

Nach Jahren aber, nach dem Tode desselben,

ließ es sich Villemessant nicht nehmen, den Kindern einen Ruhegehalt auszusetzen! —

Der Zufall brachte Daudet mit einem Manne zusammen (dem er später in seinem Nabab eine Rolle zugeteilt hat), einem Beamten, der durch die Ungunst der Verhältnisse seine Stelle verloren hatte. Der arme Mann wagte es nicht, den Seinen die schlimme Botschaft zu bringen und that dergleichen, als habe er noch immer seinen Posten inne. Jeden Morgen wurde von seinen Töchtern an ihm die Musterung vorgenommen: die eine band ihm das Halstuch, die andere bürstete den Rock, dann wurde er mit einem Kusse entlassen, und der arme Teufel irrte stellesuchend und feuchten Auges durch die Straßen. Daudet, von Mitleid ergriffen, ging zu Villemessant und erzählte ihm die Geschichte. „Halt, eine Idee!" versetzte dieser, „Wieviel verdiente Ihr Schützling im Monat?" — „Zweihundert Franken." Villemessant erklärte sich bereit, monatlich diese zweihundert Franken zu erlegen. Nach Ablauf eines Vierteljahres fand der Gerettete eine Stelle und er wußte so zu sparen, daß er schließlich eines morgens bei Daudet erschien und demselben die sechshundert Franken einhändigte. Villemessant war vor Staunen außer sich, als letzterer mit der ersparten Summe erschien. Nicht möglich! Der Millionär hatte im Gespräche die Goldstücke in Rollen nebeneinander aufgestellt. Plötzlich wandte er sich an den Besucher: „Ei, hören Sie einmal, Daudet — da fehlen ja hundert Sous auf die Rechnung!"

In der That, ein kleines Gold-Fünffrankstück hatte sich im Futter der Weste verirrt und Daudet beeilte sich, die Summe zu ergänzen, die der andere dann in aller Gemütsruhe zu sich steckte.

* * *

Das erste größere Werk, das Daudet unter die Feder nahm, war „Le petit chose". Von demselben sagt der Verfasser selbst, daß keines seiner Bücher unter gleichen ungeordneten und launischen Verhältnissen geschrieben worden sei, wie dieses. „Weder Plan noch Aufzeichnungen — eine Zwangs-Stegreifschreiberei auf langen Blättern Packpapiers niedergeschrieben." Der erste Teil blieb lange Zeit liegen, ohne daß der Verfasser an die Fortsetzung dachte, da ihn ein Kamerad aus der ländlichen Stille, in die er sich geflüchtet, wieder nach Paris entführt hatte. — Dann kam ein feierlicher, zukunftsbestimmender Augenblick in seinem Leben: seine Heirat. Hier, an dieser Stelle, sei der wackeren Frau und liebenswürdigen Dichterin gedacht, in welcher der Meister eine treue Lebensgefährtin und eine fleißige, verständnisvolle Mitarbeiterin gefunden hat. Ihrem belebenden und ermunternden Einflusse verdanken wir es, daß der „Zigeuner", wie er sich selbst nennt, zum seßhaften Staatsbürger wurde, den nicht mehr der Wandertrieb so unwiderstehlich befiel, daß er, von irgend einer plötzlichen Sehnsucht gepackt, das Ränzlein schnürte, um ziellos durchs Land zu vagabundieren. Jetzt sah er deutlich ein Lebensziel, einen Lebenszweck vor sich: an der Seite der sanften Ratgeberin, der liebenswürdigen und hochgebildeten Kameradin unentwegt dem Gipfel zustreben, auf dem er sich in seinen Jugendträumen thronen gesehen.

Erst nach der Hochzeitsreise wurde der „Petit chose" wieder aufgenommen und zu Ende geführt; unter den schattigen Bäumen des Parks, auf moosgepolsterter Bank — im schaukelnden Kahn auf dem Teiche — oder, wenn Regenwetter eintrat, im Arbeitszimmer, wo die Gattin Chopin spielte, während seine Feder über das Papier flog, wurde das Buch in einem Atem beendet. Es ist der Nachhall seiner Kinder- und Knabenjahre.

Einen Hauptreiz der Daudetschen Muse bildet die — ich möchte sagen — milde, gutherzige Spöttlichkeit, die stellenweise hervortritt. Sein Witz hat nichts Beleidigendes an sich; die Person, die er sich zur Zielscheibe gewählt, wird uns deshalb noch nicht in allem und jedem lächerlich oder gar verächtlich erscheinen; es sind eben die kleinen oft komischen menschlichen Schwächen, die ein scharfer Beobachter vielleicht an jedem ohne Ausnahme entdecken wird, ohne daß diese Entdeckung den Betreffenden zu einer unliebenswürdigen Erscheinung zu stempeln braucht.

Einmal nahm aber doch einer die Sache krumm. Das war, als „Tartarin de Tarascon" erschien. Tauchte da eines Morgens bei einem Freunde Daudets ein riesiger Schnurrbart auf, der schnurstracks von Tarascon gekommen war, um die Pariser Weltausstellung zu besuchen — in Wahrheit aber, um die schwerbeleidigte Stadt an dem Manne zu rächen, der es sich herausgenommen, das köstliche Musterbild des sonnigen Südens in seinem Buche zu verewigen.

„Qué, nous y allons chez Daudet!" waren die ersten Worte; und da es der gemeinschaftliche Freund überflüssig fand, sich zur Vermittelung dieses Besuches herzugeben, so durchirrte der Schnurrbart die Straßen, die Ausstellungsanlagen, die Zelthäuser, immer auf der Suche nach dem gottlosen Burschen, der die brave Stadt Tarascon bis in ihr innerstes Mark verletzt hatte. Wie Tartarin auf dem Minaret soll der Rächer auf einem der Türmchen des Palastes gestanden haben, scharf auslugend und die Frage an seinen Begleiter richtend: „Sieht man von hier sein Haus?" — „Wessen Haus?" — „Té, . . . diesem Daudet seines, bei Gott!" Er bekam zum Glück das Haus ebensowenig zu sehen, wie dessen Inwohner — sonst hätte es vielleicht ein Blutbad — im südländischen Sinne natürlich — abgesetzt.

Das Buch bietet des Erwähnenswerten und Schönen so viel, daß es schwer fällt, sich bei Besprechung desselben in bescheidenen Grenzen zu halten.

Ein anregendes Kapitel ist auch jenes, welches dem heutigen Erz-Boulangisten Rochefort zum Gegenstande hat. Der Führer der Intransigenten, der bekanntlich einer alten hochadeligen Familie entstammt, trat auf in Paris als bescheidener kleiner Kanzlist im Gemeindehause, von wo aus er seinen Anlauf nahm, um, mit der rücksichtslosen, tiefritzenden Feder in der Hand, sich einen eigenen Weg zu bahnen. Er ist also ein self-made man im vollsten Sinne des Wortes.

Daudet läßt uns ab und zu einen Blick in seine Werkstätte werfen; so an einer Stelle, wo des längeren von seinem trefflichen Romane „Jack“ die Rede ist. Die Gestalten sind alle aus dem Leben genommen — in dreißig Jahren hat der fleißige Mann genügend Gelegenheit gehabt, Paris in seinen verschiedensten Schichten kennen zu lernen, und er ließ sichs viel Mühe und Zeit kosten, überall Bemerkungen zu sammeln und dieselben nach und nach in seinen Büchern so kunstvoll zu verwerten. Als Regel galt bei ihm: Augen und Ohren offen halten. Darum sind alle seine Personen so lebenswahr gezeichnet, darum weiß er auch jeder das in den Mund zu legen, was zu ihrem Stande und ihrer Erziehung paßt.

„Dies die Grundlage eines Romanes:“ sagt er, „eine Vorbereitung, bedächtig nach Möglichkeit, aber gedrängt und doch ausgestattet, aus welcher für den Dichter Erfindung, Stil und der echte Zauber des Werkes hervorsprießen.“ Seit Beginn seiner Laufbahn sammelt er in flüchtig geschriebenen Bemerkungen alles, was ihm auffallend und bemerkenswert scheint; er hat seine wohlgefüllten Skizzenhefte wie der Maler: eine Bewegung, einen Tonfall, eine Redewendung — oft Namen, die mit dem Charakter ihrer Träger so nahe verbunden sind, daß sie lebhaft die Gesamtpersönlichkeiten vor seinen Augen auftauchen machen. Deshalb auch oft das Gezeter der Leute, die in seinen Gestalten lebende Personen erkennen oder erkennen wollen — natürlich nie sich selbst, wohl aber sogleich den nächstbesten Nachbar. Das ist gewiß der sprechendste Beweis, daß der Dichter seine Mitmenschen vom Grunde aus kennt, daß er die Rasse mit meisterhafter Hand zu zeichnen weiß.

Mit „Fromont jeune et Risler ainé“ hat Daudet den eigentlichen Grund zu seinem wohlverdienten Ruhme gelegt. Er schrieb den Roman inmitten der Umgebung, die er zum Schauplatz seiner Erzählung gemacht. Da floß das Ganze wie von selbst aus der Feder: rings von Fabriken und Kunstwerkstätten umgeben, lebte er sozusagen täglich ein Kapitel in der Wirklichkeit durch — alle Personen, die darin spielen, haben in seiner Nähe gelebt und leben zum Teil noch.

Der Roman erschien zuerst im Plauderteile eines Tageblattes. Da begannen sich nun allmählich Stimmen aus der Öffentlichkeit zu melden — eifrige Leser, die sich in die Erzählung hineinlebten . . . es bildeten sich förmliche Parteien für diese oder jene Person — der Dichter fühlte, daß es ihm endlich gelungen, einen geistigen Bezug zwischen sich und der Masse herzustellen.

Zu jener Zeit versammelte sich allsonntäglich in Flauberts Wohnung ein Kreis, um im Vertraulichen zu Mittag zu essen und sich in Gesprächen über Kunst und Litteratur einige angenehme Erholungsstunden zu gönnen. So bildete sich rasch zwischen Flaubert, Goncourt, Zola, Daudet und Turgenjew ein Kameradschaftsbund, welchen der russische Romandichter scherzhaft den der „ausgepfiffenen Schriftsteller“ nannte.

Als nun „Fromont jeune et Risler ainé“ eine Auflage nach der anderen zu erleben begann, fühlte sich Daudet den Freunden gegenüber befangen — fast beschämt und nur zögernd antwortete er auf die jedesmalige Frage: „Nun, wieviele Tausend in dieser Woche?“

„Wir übrigen werden nie gekauft werden!“ versetzte dann Zola wehmütig.

Das war vor zwölf Jahren und „ich muß lächeln,“ erzählt Daudet, „wenn mir heute der niedergeschlagene, mutlose Ton in Erinnerung kommt, mit dem Zola seufzte: „Wir übrigen werden nie gekauft werden!“

Nochmals muß es betont werden, daß der feinsinnigen Gattin des Meisters einige Blätter aus seiner Lorbeerkrone gebühren. Sie war in allen seinen Unternehmungen die Beraterin, die Vertraute, die geistige Mitarbeiterin, die nie müde wurde, auf seine vielen Fragen, wie ihm eben nach und nach die Einfälle seiner Arbeitsentwickelung durch den Kopf schossen, Antwort zu geben. „Ah, pauvres femmes d'artistes!“ ruft er selbst aus, fügt aber hinzu: „Il est vrai que la mienne est tellement artiste elle-même, elle a pris une telle part à tout ce que j'ai écrit! Pas une page qu'elle n'ait revue, retouchée, où elle n'ait jeté un peu de sa belle poudre azur et or. Et si modeste, si simple, si peu femme de lettres.“ Ja, das ist wahr: ich hatte selbst Gelegenheit zu bemerken, wie sie ihre eigenen Schöpfungen, die gewiß zu den hervorragenden gehören, übergeht, um nur die Rede auf jenen zu bringen, dessen schönste Lieder dank ihrer mitempfindenden Gegenwart erklungen sind.

Man muß ihn aber auch sprechen, von seinen Werken erzählen hören! Freilich, er sagt: „Wehe dem Besucher, der mich in meinem Schaffensfieber unterbricht! Unbarmherzig rede ich in seiner Gegenwart fort und trotz der Langweile, der sichtlichen Zerstreuung der Blicke, die vor meiner überreichlichen Stegreiferfindung zu fliehen trachten, baue ich mein Kapitel auf und entwickele dasselbe in Worten.“ So behauptet er in seiner Bescheidenheit — aber es ist unrichtig: den wahren Kunstgenuß, den ganz echten Zauber fühlt man gerade dann, wenn man Daudet über Daudet sprechen hört.

A. G. von Suttner.



Die Wirklichkeitsdichtung im armenischen Schrifttum.

Von Arthur Leist.

Die Wirklichkeitsschilderung oder der Realismus, der in den abendländischen Litteraturen soviel von sich reden macht und durch seine falsche Deutung oder Anwendung sogar hartnäckige Kämpfe hervorgerufen hat, erscheint in der modernen armenischen Litteratur als eine natürlich selbständige Geistesrichtung, die sich ohne Schwierigkeiten aus dem Leben heraus ihren Weg gebahnt hat. Die Frage, bis zu welchem Grade der schaffende Dichter der Einbildungskraft oder der Beobachtung zu folgen

habe, ist in der armenischen Litteratur fast nie erörtert worden und ihre Wirklichkeitsdichter folgten nur ihrer natürlichen Neigung, ohne sich um irgendwelche lehrhafte Grundsätze zu bekümmern. Aus dieser Erscheinung sieht man wieder einmal, wieviel folgerichtige Welt- und Kunstanschauung mitunter im urwüchsigen, ungeschulten litterarischen Schaffen zu finden ist. Es mag allerdings verwundern, daß gerade im Morgenlande, das immer dem Phantastischen gehuldigt hat, die Litteratur eine solche Richtung einschlagen konnte. Und doch ist dem so, aber es ist auch alleinig nur das armenische Schrifttum, in welchem dieser nüchterne Zug immer mehr zur Geltung gelangt, während sich in anderen morgenländischen Litteraturen fast nichts davon wahrnehmen läßt.

Übrigens kann man auch im altarmenischen Schrifttume eine verhältnismäßig nüchterne Auffassung menschlicher Dinge finden und der morgenländische Sinnestaumel, der von Iran ausgehend einst in das poetische Schaffen aller Nachbarvölker eindrang, tritt selbst in der armenischen Volksdichtung vergangener Jahrhunderte nur schwach zu Tage. Wir finden dort allerdings einen oft grellen Farbenreichtum, Überschwenglichkeit im Gefühl, aber nie die zügellose Sinnlichkeit, die bei den persischen Dichtern so häufig anzutreffen ist. Sajatnowa, der größte armenische Volkssänger des achtzehnten Jahrhunderts, steht schon ziemlich weit ab von seinen persischen Vorbildern und berauscht sich weder am Weine der irdischen Freuden, noch am all-einheitlichen Weine religiösen Überschwanges. Trotz aller Begeisterung und Farbenfreude bleibt er dennoch ein nüchterner Beobachter menschlicher Dinge und wandelt vorsichtig den Mittelweg.

Das Märchenhafte hat zwar seine Wiege im Morgenlande, aber auf der armenischen Hochebene ist es nie zur rechten Blüte gekommen. Allerdings hat es aus dem sonnigen Iran seinen Weg hinauf gefunden, verlor aber unter dem rauheren Himmel Armeniens bald die südliche Farbenglut. Der rechnende Sinn des haikschen Volkes vertrug nicht die Überschwenglichkeit, die den Völkern heißerer Zonen zusagt.

So ging also schon durch die frühere Volksdichtung der Armenier ein Zug zur Wirklichkeit, der mit dem Aufleben ihrer zeitgenössischen Litteratur viel stärker und ausgeprägter werden sollte.

Der erste Anlauf war allerdings kein nüchterner, er war im Gegenteil märchenhaft, phantastisch und zwar nur deswegen, weil die ersten Wegbahner der modernen armenischen Litteratur aus sich selbst heraustraten und mit dem Zuckerwasser des deutschen Romantikertums ihr Blut verdünnten. Chatschatur Abowian war der erste, der bei den deutschen Romantikern in die Schule ging und bei ihnen eine dem armenischen Charakter ganz fremde Rührseligkeit erlernte. Nach ihrem Vorbilde schrieb er Gedichte, die keinen Menschen rühren, weil in ihnen selbst schon alle Rührung aufhört und keiner mehr zu flennen im stande ist, als der Dichter selbst. Dasselbe kann man von seinem Romane „Die Wunden Armeniens“ sagen, in dem Ossiansche Schauerpoesie mit deutsch-romantischer Gefühlsduselei Hand in Hand geht.

Auch Raphael Patkanian, der hervorragendste neuarmenische Dichter und Novellist, war in seiner Jugend vom deutschen Romantikertum angekränkelt und solange er auf dem Boden der Nachahmung stand, schuf er nichts, was das Gewöhnlichste überragt hätte. Erst als er wieder ganz Armenier wurde und sich aller fremden Einflüsse entschlagend dem Studium des armenischen Volkslebens ergab, gelang es ihm jene vlämisch-derben Charakterbilder zu schaffen, die das Beste sind, was bisher von Armeniern auf dem Gebiete der erzählenden Kunst geleistet worden ist. Patkanian ist ein gewandter Schilderer der Wirklichkeit, der das Schöne mit dem Nichtschönen, das Anziehende mit dem Abstoßenden geschickt zu verbinden weiß. Wenn er dabei auch mitunter etwas zu derb wird, so gerät er doch nie ins Abgeschmackte, zieht auch das Häßliche nicht an den Haaren herbei, sondern nimmt es auf, weil es eben zur Wesentlichkeit vieler Schattenseiten seines Volkes nötig ist. Vom Fabulieren ist bei ihm keine Rede, denn die Zustände und Menschen, denen man in seinen Novellen begegnet, kann man täglich im Leben wiederfinden.

Einen ähnlichen Wirklichkeitssinn pflegt Gabriel Sundukianz in seinen Lustspielen. Auch er hält sich strenge an die Wirklichkeit und führt Menschen vor, die leiben und leben. Wenn das Poetische oft schlecht dabei wegkommt, so versteht er es jedoch das Ergreifende an seine Stelle zu setzen. Den Vorwurf zu seinen Stücken entnimmt er ausschließlich dem Kaufmannsleben, wie es auch Patkanian vorwiegend thut und dieser Umstand trägt schon an und für sich viel zur naturwahren Färbung seiner Bühnenwerke bei.

Als den dritten der zeitgenössischen armenischen Wirklichkeitsdichter könnte man den Novellendichter Raffi bezeichnen, wenn eben in dessen Erzählungen mehr Sachlichkeit läge.

Im ganzen genommen dürfen die Werke der obenerwähnten Schriftsteller noch keinen Anspruch auf höhere künstlerische Vollendung machen, aber jedenfalls sind sie als die ersten Schößlinge einer jungen, eigenartigen Litteratur nicht zu unterschätzen. Wer weiß, ob nicht in nicht allzu langer Zeit das Morgenland in der neuesten Weltlitteratur sein Wort mitsprechen wird. Das Morgenland ist ja kein leerer Begriff, sondern ein Ding, das Körper und Geist hat und trotz aller Selbstzufriedenheit in Kunst und Litteratur lenkt das Abendland doch immer wieder seine Blicke nach dem Osten. So geschieht es seit ein paar Jahrhunderten in der Malerei und auch in der Litteratur dringt der Späherblick immer mehr nach dieser Himmelsrichtung vor. Aber wie lange dauert es immer, ehe sich die Sucher hierbei zum klaren Bewußtsein kommen, ehe sie überhaupt wissen, was sie zu suchen haben! Seit der venetianischen Schule und Rembrandt ist morgenländische Pracht und Tracht vielfach in der Kunst gepflegt worden, und doch wußten die Maler lange nicht, was

sie eigentlich im Morgenlande suchten. Ihr Ahnen sagte ihnen nur, daß es ein etwas sei, das im Abendlande fehle, vielleicht etwa die blaue Blume, und so fanden sie erst nach langem Suchen die einfachen Dinge wie: Licht, Farbe und Linien.

Wird es nicht in der Litteratur eben so sein? Wahrscheinlich, denn im Morgenlande liegt noch ein großer Schatz für uns, den wir erst dann erkennen werden, wenn die ostländische Volkspoesie in ihrem ganzen Reichtum vor uns aufgedeckt sein wird.



Nachträgliches zur englischen Litteratur.

Ein Rückblick auf die jüngsten Hervorbringungen des englischen Schrifttums liefert abermals den Beweis, daß neben dem fort und fort üppig aufschießenden Romane, mit Ausnahme einiger weniger hervorragender Werke anderer Gattung, diesem zunächst die Lebensbeschreibung und was damit zusammenhängt, ebenso wie, ja noch mehr als bei uns, vorzugsweise drüben gepflegt wird und den litterarischen Markt beherrscht. Bei einem so sachlichen und aufs Praktische gerichteten Volke, wie die Engländer, muß diese Selbstbespiegelung weit mehr befremden, als bei den mehr subjektiven Deutschen. Daß eine solche sowohl dem Romane, der ja in den allermeisten Fällen in der Schilderung englischer Charaktere und gesellschaftlicher Zustände sich bewegt, wie der Lebensdarstellung hervorragender Persönlichkeiten, und zumal der Selbstbiographie und den Briefen solcher Persönlichkeiten zu Grunde liegt, wird ja niemand abstreiten. Allein das Befremden, welches diese Richtung der neuesten englischen Litteratur erregt, wird sich leicht vermindern, wenn man sich erinnert, wie dieselbe Richtung sich ehedem, zumal im eigentlichen goldenen Zeitalter der englischen Litteratur, in dem der Elisabeth und Jakob I., sich geltend machte und das Drama schuf, auf welchem Gebiete sie das höchste geleistet hat. Und was die Aufgabe des Dramas ist, das hat ja der größte Schöpfer dramatischer Werke für alle Zeiten in jenen berühmten Worten ausgedrückt, die er Hamlet in den Mund gelegt: „Der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten: der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.“

Nach diesen kurzen Andeutungen, mit denen wir unseren Bericht über die neuesten Erscheinungen der englischen Litteratur diesmal einleiten zu müssen glaubten, der wir ja stets, als einem und demselben Boden mit der deutschen entwachsen und dieser soviel näher verwandt als die romanischen Litteraturen, die meiste Berücksichtigung schenken, gehen wir zum Berichte selbst über. Wir erwähnen zunächst da die wichtigste dieser Erscheinungen, „Darwins Leben und Briefe“, in diesen Blättern bereits ausführlich behandelt ward, die Selbstbiographie des berühmten Malers W. P. Frith: „My Autobiography and Reminiscences“ betitelt. Auch dieses erfreut sich des ungeteilten Beifalls der Beurteiler und derselben günstigen Aufnahme und Beliebtheit bei der Öffentlichkeit, wie seine Gemälde. Durch die eingestreuten Geschichtchen über zeitgenössische Maler und andre gewinnt die Selbstlebensbeschreibung noch einen besonderen Reiz.

James Elliot Cabot giebt ein wahrheitsgetreues und anziehendes Bild vom amerikanischen Carlyle, wie er genannnt worden, unter dem Titel: „A Memoir of Ralph Waldow Emerson“ (2 Bände, London, Macmillan & Co.). Der Verfasser ist von Emerson selbst zu seinem litterarischen Testamentsvollstrecker ernannt worden und dessen Familie hat ihm die Aufgabe anvertraut, diese Gedächtnisschrift seines verstorbenen Freundes, welche das Athenaeum als endgültig bezeichnet, zu schreiben. „Der Eindruck, den diese Lebensbeschreibung im ganzen beim Leser zurückläßt,“ sagt das genannte Blatt, „ist der eines durchaus wohlthätigen Lebens, aus dem auch alles Gute, dessen es fähig war, für die Menschheit geschöpft worden ist. Emerson war zwar keiner der selbständigen Denker, die nur Wahrheiten vorbringen, noch der gründlichen Forscher, die sie beweisen. Vielmehr war er der Fortsetzer der alten Überlieferung des Glaubens in seinem weitesten Sinne, einer idealistischen Auffassung der Natur, eines Vertrauens, daß die Welt aufs Gute abgesehen sei. Seine Leistung war gut dazu angepaßt, seine eigne Nation und Zeit zu beeinflussen und wird wohl noch einige Geschlechtsfolgen hindurch jungen und glühenden Seelen einen mächtigen Sporn gewähren. Und nun, da sein Lebenslauf ohne Übertreibung und ohne Lücke erzählt worden, ist dem amerikanischen Weisen gebührende Ehre gezollt, und wir erwarten, daß sein großes Vaterland andere, ebenso verdienstvoll, als er es war, hervorbringen werde.“

Es bedarf wohl nur des Hinweises auf den Titel: „A Collection of Letters of W. M. Thackeray“ (London, Smith, Elder & Co.), um die Verehrer des bedeutendsten englischen Romandichters seit Walter Scott auf den großen Genuß aufmerksam zu machen, der ihnen durch die Veröffentlichung dieser ausgezeichneten Briefe ihres Lieblings bereitet worden und sie erwartet, falls sie, was nicht anders anzunehmen, zu denselben greifen.

Eine abermalige Selbstschilderung ist das „What I Remember“ betitelte Werk von Thomas Adolphus Trollope, in 2 Bänden (London, Bietley & Sohn). Mit diesen 2 Bänden ist der bisherige Lebenslauf oder vielmehr sind die darin mitgeteilten Erinnerungen aus demselben zwar noch nicht abgeschlossen, doch verspricht der glücklicherweise noch lebende Verfasser, bekanntlich der Bruder des verstorbenen allgemein beliebten Romanschriftstellers Anthony Trollope, sie fortzusetzen. Nach dem bereits Gebotenen und Vorliegenden kann man nur wünschen, daß es ihm beschieden sein möge, sein Versprechen zu erfüllen.

Der unermüdliche John Cordy Jeaffreson hat diesmal seine Helden aus der politischen Welt ge-

wählt und eine Ehrenrettung einer schlecht beleumundeten Frau versucht, die zu ihrer Zeit eine bedeutende Rolle gespielt hat. Das Werk führt den Titel: „Lady Hamilton and Lord Nelson: an Historical Biography based on Letters and other Documents in the Possession of Alfred Morrison, Esq." (2 Bände, London, Hurst & Blackett). Während der Verfasser den sittlichen Lebenswandel der Lady Hamilton, früheren Amy Lyons oder Emma Hart, wie sie es liebte sich zu nennen, einigermaßen zu beschönigen sucht, muß er ihr hingegen, auf Grund eingehender Prüfung der betreffenden Urkunden, das Verdienst, welches sie sich rühmte, um die englische Regierung und die Königliche Familie von Neapel durch ihre Dienste sich erworben zu haben, absprechen. Er findet und thut deutlich dar, daß dieser Anspruch ihrerseits auf Entstellungen und falschen Angaben beruhe.

Der letzte Beitrag zur Lebensschilderei, den wir diesmal zu verzeichnen haben, ist betitelt: „Memorials of Coleorton: being Letters from Coleridge, Wordsworth, and his Sister, Southey, and Sir Walter Scott to Sir George and Lady Beaumont, 1803 bis 1834." Edited by William Knight. 2 Bände (Edinburg, Douglas). Durch diese Briefe an Sir George Beaumont, den siebenten Baronet von Coleorton und dessen Gattin seitens der genannten berühmten Dichter wird hauptsächlich Coleridges Leben beleuchtet, und man muß dem Herausgeber für die Veröffentlichung sowohl wie für die Anordnung, Annotirung und treffliche Vorrede dankbar sein. Die erst kürzlich erschienene deutsche Lebensbeschreibung des letztgenannten Dichters wird übrigens nun erst zu vervollständigen sein, und deren Verfasser dürfte die Lehre daraus ziehen, daß ihm, dem Ausländer, doch nicht alle Quellen zu Gebote gestanden, um eine wirklich erschöpfende Leistung an den Tag zu fördern. Er wußte nur anzugeben, daß Coleridge „nach Coleorton zu Sir George Beaumont, einem großen Kunstliebhaber, der selbst Landschaften malte und mit Wordsworth innig befreundet war, zog." Auch erwähnt er nichts von der herrlichen Stelle, welche in den „Lines to Wordsworth", die Coleridge im Januar 1807 Sir Beaumont schickte, enthalten war und in dem hier angezeigten Werke nach der von letzterem aufbewahrten Handschrift ans Licht gebracht worden ist. David Asher.

Ein Volksdichter.

Den Besuchern von Franzensbad fallen immer angenehm die Mädchen auf, welche im Parke den Kaffee verabreichen. Ein roter, faltiger Rock flattert um ihre Knöchel, um das schwarze Mieder und kurzärmelige, blühweiße Hemd schlägt sich ein buntseidenes Busentuch, über die Stirne herein nicken die Zipfel des schwarzen Kopftuches. Die Kurgäste erhalten regelmäßig auf ihre Fragen den Bescheid, das sei die egerländer Volkstracht. So ganz richtig ist das aber nicht. Die echte egerländer Tracht ist so gut wie verschwunden, mit ihr die alten Sitten und Gewohnheiten, Festgebräuche und Nationalspeisen.

Nur die Sprache ist den Bewohnern des Egerlandes geblieben, ihre Mundart, die tiefst selbstlautende und selbstlauterreichste unter allen deutschen Mundarten. Das Alter der egerländer Mundart reicht weit über das des Neuhochdeutschen hinauf, bis ins 14. Jahrhundert. Sie besitzt außer den vier Endungen des Schriftdeutschen noch den sogenannten „Instrumental" (va wa = wodurch, durch was, weswegen; döi = durch das, dessentwegen), eine Zweizahl, (unka [unna] = unser), neben der anzeigenden und verbindenden Art auch eine bedingende (i namat = ich würde nehmen; i löissat = ich würde lassen). Das Zahlwort „Zwei" hat Ausgänge für alle drei Geschlechter: Zweïn Manna = zwei Männer; zwou Kirch'n = zwei Kirchen; zwoa Kinna = zwei Kinder. Die Mundart besitzt eine größere Anzahl von Ausdrücken, welche nur noch im Althochdeutschen vorkommen.

Für die eigentümliche Klangfarbe der Sprechart mögen folgende Beispiele dienen. Die deutsche Letter *a* bezeichnet einen Laut, der zwischen a und o die Mitte hält.

Wassrl (Wasserchen), W*a*ssa (Wasser), Wosen (der Rasen);
fahln (fehlen), f*a*lle (fallen), Fohlen (junges Pferd);
hal (glatt), h*a*l (gesund, heil), Holm (Halm);
weiß (weiß, als Farbenempfindung), w*a*iß (ich weiß), Woißl (wilder, wüster Mensch);
heian (heiraten), H*a*id (Heide), hoian (Piloten schlagen, rammen);
bäign (schreien), böign (biegen);
räian (absickern, rinnen), röian (rühren, erschüttern);
Hos'n (Hasen), Huas'n (Hosen).

Das Geltungsgebiet der egerländer Mundart ist ein sehr kleines; rein gesprochen wird sie nur im eigentlichen Egerland, jenem hochgelegenen Kessellande, das von den Ausläufern des Fichtel-, Erz- und Teplergebirges und des Böhmerwaldes umzirkt wird. Über die Mundart ist schon vieles geschrieben worden, in der Mundart nur weniges. Bis vor einigen Jahren suchte jeder auf seine Art das Lautgewirre der Mundart schriftlich darzustellen. Erst dem Archivar der Stadt Eger, Heinrich Gradl, ist es gelungen, eine vernünftige Schreibart aufzustellen und mit derselben auch durchzudringen.

Von Verfassern, welche in der Mundart schrieben, sind zu nennen: Dr. Adam Wolf (Egerländer Volkslieder), Dr. Lorenz (Vers- und Prosastücke), Graf Clemens Zedwitz-Liebenstein (Gedichte, öfters sehr derben Inhalts, noch öfter aber vom prächtigsten Humor durchweht), Johann Schmidt, Krauß & Dümml (Prosastücke). Die Arbeiten erschienen teils als selbständige Schriften, teils finden sie sich abgedruckt in den beiden Egerer Jahrbüchern, den „Deutsche Blätter" und den Zeitungen des Ländchens.

Am besten beherrscht wohl gegenwärtig die Mundart G. N. Dümml. Vor kurzer Zeit erschien von ihm im Verlage von A. E. Witz in Eger ein Bändchen Mundart-Gedichte, in welchem das Beste steht, was in dieser Art bis jetzt in der egerländer Mundart geschrieben wurde. Dümml ist auf dem

Lande geboren und aufgewachsen, gegenwärtig betreibt er in Eger das Schustergewerbe. Es ist erstaunlich, wie dieser Schuster, der so gut wie keine Bildung genossen, der kaum einige Jahre eine Volksschule besucht, den egerländer Volkston trifft, dieses Gemisch von spottfroher Laune, Trotzköpfigkeit, tiefinnerlichster Gemütsbewegung und praktischer Klugheit und Verschmitztheit. Dümmls Gedichte sind nicht, wie so viele Mundartgedichte, für das Volk geschrieben, sondern aus ihm heraus, die richtige Verkörperung seiner Gefühls- und Anschauungswelt.

Man lese die folgenden Zeilen:

Ei Hansl, ei Hansl
Wöi gällt's da denn? — gout?
Ei Hansl, ei Hansl,
Wöi is da denn z' Mout?

Wisst's Urschell[1]) dawisch'n,
Haust d'denkt u haust d'gmaint,
Is wieda dazwischn
Da — Kehrbes'n g'lainl[2]).

So neckt und hänselt der Egerländer seinen Kameraden, seinen Freund, den, welchen er lieb hat. — Welch' volkstümlicher Humor quillt aus dem Gedicht: „Du wunaschäins Maidl", in welchem der Liebende zum Schlusse sagt:

A ledas paa Huasn,
Mei(n) zignhäutan Schouh[3]),
I häit da's vahaiat
U mi mid dazou.

Za dia war i ganga,
Ba dia häits mi g'fraat —
Ei, häit nea da Deixl
Kain Anan hei(n) gwaht![4])

In: „Koanmannl" (Kornmännchen) behandelt Dümml die Volkssage, daß im Getreide ein Männchen lebe, das man nur sehe, wenn der Wind gehe. Es ist die Verkörperung des Wiegens und Wogens beim reifenden Korn.

. . . „An Summa siaht ma's, wöi's da Wind
Treibt furt va Koan za Koan,
U wemma denkt, das's hint'n is,
Sa lafft's scho(n) wieda voan."

In: „s' Duawle" zeichnet der Dichter einen Oheim (Vettar), der seinen Neffen heruntermacht, weil er sein ganzes Geld als Tabakrauch in die Luft bläst; in: „Vafahlts Handwerk" stellt er der Beschäftigung der Mutter die des Sohnes gegenüber. Sie war Betweib.

. . . „Füa d' Bauan, füa d' Stoodleut,
Füa mi u füa si,
Haut's bet't: Vatarunsa,
Grüßt seist du Marie.

Ja, d' Leut, döi hobm zohlta,
Niat gmoahnt, niat bageaht, —
Wisst, 's Himmlei(n) kumma
Is holt nu wos weat . . . .

Er dagegen machte Verse, doch schaute dabei nichts heraus.

. . . „Reat sauwa is's afgschribm,
Reat saua is's denkt;
Duh haut ma kaa(n) Mensch
An Pitschauna*) draf g'schenkt.

Da Gud wüll's niat kaffm,
Kaa(n) christ is dafüa,
Ja, d' Bauan, wöi d' Stoodleut
Sogu: Schod füa's Papial . . ."

Das schönste Gedicht in dem Büchlein ist: „'s Reumannl". Ein Egerländer, der lange Zeit in der Fremde gelebt, kommt in seine Heimat zurück. Er hatte weder Glück noch Stern in der Fremde. Während er nun die altgewohnten Wege wieder schreitet, die Gegend betrachtet, die sich fast gar nicht verändert trotz der langen, langen Jahre, ist es ihm plötzlich, als schreite ein graues Männchen neben ihm her. Es läßt sich mit ihm in ein Gespräch ein. Das Männlein erzählt und erzählt, dem Hörer fährt jedes Wort wie ein Dolchstoß durch die Seele. Er erkennt, daß er die Schuld trägt an seinem Unglück, daß sein Leben und Streben ihm verronnen wie die Wasser eines Baches. Endlich schweigt der Erzähler, der Wanderer blickt auf, sieht aber niemand weit und breit. Jetzt wird er inne, daß es nicht ein Fremder, sondern eine Stimme in seiner eigenen Brust war, die ihm seine Schuld vorgehalten.

. . . „Blöiblauma, gräi(n) Wiesn —
Grod 's Herz häit ain glacht,
Ma(n) Freud waar ma g'numma —
's haut 's Reumannl gmacht.

Eger. Hans N. Krauß.

Litterarische Neuigkeiten.

Zur Jahrhundertfeier Ludwigs I. von Bayern hat der Leiter der Münchner Hof- und Staatsbücherei Dr. G. Laubmann eine **litterarische Festgabe** geboten, indem er die zwischen 1848—1868 geschaffenen Gedichte des kunstsinnigen Königs herausgab. Es atmet darin die Liebe des edlen Fürsten zur Kunst und zum einigen Deutschland. Gleich in dem ersten Gedichte „An 264 deutsche Künstler", welche dem Könige nach dessen Thronentsagung eine Dankadresse überreicht hatten, sind bedeutende Gedanken ausgesprochen: „Der Herrschaft Größe vor der Kunst verschwindet", „Gemein nur ohne Kunst erscheint die Welt", „Die Reiche enden und die Throne stürzen, vertilgend ziehet über sie die Zeit — die Kunstgebilde nur das Leben würzen". In anderen Gedichten spricht der königliche Dichter seine Freude darüber aus, daß er nicht vergebens gelebt habe, weil das deutsche Nationalbewußtsein zur vollen Geltung komme. Laubmanns Büchlein**) bringt neben dem Wortlaute der Adresse der 264 Maler auch das Verzeichnis der Kompositionen von Gedichten des Königs und ein Verzeichnis aller litterarischen Werke des kunstsinnigen Fürsten und der Übersetzungen derselben. Die Schrift Laubmanns, dessen fachmännische Tüchtigkeit als Direktor einer großen Bücherei bekannt ist, zeigt große Sachkenntnis und volle Beherrschung des bibliographischen Stoffes. Dr. S.

Dramatische Dichtungen von Carlo Gozzi erschienen in neuer Übersetzung durch Volkmar Müller (Dresden, E. L. Knecht) (der König der Geister, Liebe macht klug, und das blaue Ungeheuer.) Die Übersetzung ist lesbar und zum Teil sogar fein; sie kann empfohlen sein.

---

[1]) Ursula.
[2]) gelehnt.
[3]) bocklederne Hosen und ziegenlederne Stiefeln gehörten zur egerländer Bauerntracht.
[4]) hin geweht.

*) Pfifferling.
**) 1848—1868. Gedichte Ludwigs des Ersten, Königs von Bayern. Mit kunstgeschichtlichen und bibliographischen Beilagen, herausgegeben von Dr. Georg Laubmann. München, Theodor Riedel.

Verantwortlicher Herausgeber: Wolfgang Kirchbach in Dresden. — Verlag des Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes in Dresden-Neustadt.
Druck von Johannes Pässler in Dresden.

57. Jahrgang. Dresden, den 15. September 1888. Nr. 38.

DAS MAGAZIN

FÜR DIE



LITTERATUR DES IN- UND AUSLANDES.

WOCHENSCHRIFT DER WELTLITTERATUR.

Herausgeber: **Wolfgang Kirchbach** in Dresden.

Erscheint jeden Sonnabend. — Preis 4 Mark vierteljährlich. — Bestellungen werden von jeder Buchhandlung, jedem Postamt (Nr. 3589 der Postzeitungsliste) sowie vom Verlage des „Magazin" in Dresden-N. entgegengenommen. **Anzeigen** werden mit 25 Pf. für die viergespaltene Nonpareille-Zeile berechnet.

Goethes Faust in der Göchhausenschen Abschrift*).

Von Richard Weltrich.

(Schlußaufsatz.)

Es ist aber nicht nur die Erkenntnis der zeitlichen Entstehung des Werkes, welche durch das Hervortreten der Göchhausenschen Abschrift in außerordentlicher Weise gefördert worden ist, sondern auch über die Kunstform, in welcher Goethe die ältesten Szenen geschrieben hat, belehrt uns nunmehr der Augenschein. Bekanntlich hat Wilhelm Scherer die Hypothese aufgestellt, daß Goethe den Faust in Prosa begonnen habe, daß ein „mehr oder weniger ausgeführter Entwurf in Prosa schon zur Zeit des ersten Götz im Winter 1771 auf 1772 zu Papier gebracht wurde und dann als Grundlage der Umarbeitung in Verse, etwa seit 1773 diente". Diese Meinung hat als eine der Erwägung würdige Sache, als eine offene Frage gegolten, obgleich die namhaftesten Faustkritiker, wie Friedrich Vischer und Kuno Fischer, sie ablehnten. Heute ist jeder Zweifel ausgeschlossen, daß Scherer geirrt hat. Thatsächlich beschränken sich die tragischen Szenen, von deren ursprünglich prosaischer Fassung Goethes Brief vom Jahre 1798 spricht, auf zwei: auf die Szene „Trüber Tag" und die Kerkerszene. Letztere wurde damals in Verse umgeschmolzen, während die Szene „Trüber Tag" aus guten Gründen ihre Prosa behielt. Im Übrigen war nur die Szene „Auerbachs Keller" ursprünglich in Prosa entworfen; hierbei ist jedoch zu beachten, daß sie in der Göchhausenschen Abschrift mit Versen anfängt und Goethe nach den ersten Zeilen zu prosaischer Rede, als der für den Inhalt und Geist der Szene geeigneteren Kunstform, übersprang.

Es ist nicht der Irrtum an sich, die unrichtige Ansicht als solche, um deren willen die Auffindung des ursprünglichen Textes für Scherer zu einer Niederlage wird, sondern die Art seiner kritischen Beweisführung. Wer in einer wissenschaftlichen Untersuchung zu einem verfehlten Ergebnis gelangt, ist halb entschuldigt, wenn der Weg, den er einschlug, eine gewisse Berechtigung zu haben schien, wenn die Sache zweideutig lag und die redlichste Mühe mit einem Raten und Tasten sich abzufinden genötigt war. So aber fand Scherer die Dinge nicht vor. Die Prosahypothese nur aufzustellen, verboten die gewichtigsten Zeugnisse: die Äußerungen Goethes selbst, durch welche wir erfahren, daß er den Anfang des Niederschreibens in das Jahr 1773 setzt, daß der „Kodex" seiner alten Papiere nicht eine doppelte Bearbeitung, sondern „die erste", in den Hauptszenen „gleich so ohne Konzept" ausgeführte Niederschrift enthielt, daß sich in seinem „alten Manuskript" „einige" tragische Szenen in Prosa vorfanden, „einige", nicht alle oder viele. Scherer setzte sich über diese Zeugnisse, deren Wortlaut und Übereinstimmung jede Deutelei ausschloß, hinweg, und schon hierin lag pure Willkür. Indem er aber für seine Meinung aus der Beschaffenheit des Gedichtes Beweise zu ziehen unternahm, gab sich sein ästhetisch-kritisches Urteil die schlimmsten Blößen. In der That, nicht Scharfsinn zeigte sich hier, sondern Eigensinn, nicht Hingabe an die Sache, sondern eitle Selbstliebe, nicht lautere Empfänglichkeit für das Dichterische, sondern Nichtachtung des Kunstwerks.

*) S. Nr. 36 des „Magazins für die Litteratur".

**) Druckfehlerberichtigung. In Nr. 36, S. 563 ist statt „dem zeitlichen Höhepunkte" zu lesen: „den zeitlichen Höhepunkten" und statt „bricht": „breche".

Noch vor der Veröffentlichung der Göchhausenschen Abschrift ist eine scharfe Zurückweisung Scherers nicht ausgeblieben. Wilhelm Creizenach hat in einem Aufsatz, welcher im Ton nicht zimperlich war, die Ansichten Scherers zum Gegenstand einer Untersuchung gemacht und die Prosahypothese zerpflückt*). Wenn die Sache mehr gilt als die Person, so war diese Abfertigung eine verdiente; und wenn durch Creizenachs Angriff der Vorwurf hindurchklingt, daß die Gemeinde Scherers oder ein Teil derselben gewohnheitsmäßiger Reklame und selbstsüchtiger Kameraderie huldige, so kann diese schwere und peinliche Anklage nicht besser widerlegt werden, als indem die Schule unumwunden die Gebrechen ihres Lehrers einräumt. Tüchtige Männer stehen in ihrem weiten Verband und große Aufgaben sind in ihre Hände gelegt; möge sie von allem Kleinlichen sich frei machen! Wenn freilich wieder und wieder uns zugemutet wird, daß wir an Scherer den Mut zu irren verehren sollen; wenn starkgeistig heißt was schwach, und fördernd, was verwirrend gewirkt hat; wenn Miene gemacht wird, die Faustdichtung und Scherer als eine untrennbare Verbindung zu behandeln — dann ist es kein Wunder, daß Verstimmung um sich greift und Gegner erwachsen. Jener „Mut zu irren" heißt richtiger Unbescheidenheit, und in Sachen der Faustdichtung gehört Scherer in den Hintergrund. Wohl schmeichelte er sich mit der Meinung, als stecke ein schaffender Künstler oder Dichter in ihm, als vertraue die Muse vor andern ihm ihre Geheimnisse an. Aber der Göttin den Schleier zurückzuschlagen, ist Herrn Scherer nicht geglückt, und mehr als eine seiner Schriften bezeugt, daß das Wesen der Kunst ihm innerlich fremd geblieben ist, daß er wohl läuten gehört hat, aber nicht zusammenschlagen.

Man braucht von Scherers Verdiensten nicht gering zu denken und kann dennoch überzeugt sein, daß sie mit dem Ruhme, welchen er genoß, mit dem Einfluß, dessen er sich versichert hatte, in keinem richtigen Verhältnis stehen. Ist die Nachwelt seinen Leistungen gegenüber strenge, so übt sie damit nur ausgleichende Gerechtigkeit, und es ist eine Art sittlichen Naturgesetzes, daß das Urteil der Späterkommenden um so erbarmungsloser lautet, je mehr sich die Mitwelt zu einem Übermaße des Lobes bestimmen ließ. Wie grausam ist Blatt für Blatt von dem Lorbeerkranze, welchen sich Gottsched aufs Haupt gesetzt hatte, heruntergerissen worden! Und doch fragt es sich, ob Gottsched beim jüngsten Gericht nicht noch etwas mehr des Guten und Nützlichen in die Wagschale zu werfen hat als Wilhelm Scherer, oder genauer, ob die schädlichen Wirkungen, welche Scherer geübt hat, nicht in noch höherem Grade seine nützlichen überwiegen als es bei Gottsched der Fall ist.

Scherer war ein thätiger und geschäftiger, in mancher Beziehung ein anregender Mensch. Er hat dem Gebäude seiner Fachwissenschaft einen schmucken Stein eingefügt: auf den herben und einseitigen Gervinus, auf den trockenen und ehrlichen Gödeke folgte Scherer, der die Litteraturgeschichte den Leuten von Welt mundgerecht zu machen verstand, der der philologischen Arbeit den Aufputz künstlerischen Schimmers gab. Ich sage absichtlich: Aufputz. Nicht Tiefe und Ursprünglichkeit der Auffassung, nicht durchdringende Schärfe des Urteils, nicht das unermüdliche Bestreben, den Stoff zu erschöpfen, in seiner Ganzheit zu bewältigen, ist die Eigenschaft, welche seiner Geschichte der deutschen Litteratur das besondere Gepräge giebt, sondern Eleganz; auf den geistreichen Plauderton ist alles gearbeitet. Mancher gewinnende Abschnitt steht in dem Buch; freilich auch mancher flache oder schiefe Gedanke. Scherer legt großes Gewicht auf die Darstellung, auf einen geschmackvollen, einen schönen Stil und dieses Bestreben hat so viel Schätzenwertes, daß man nur wünschen möchte, die deutschen Gelehrten verspürten es öfter. Aber ein Musterschriftsteller ist Scherer nicht. Sein Stil quillt nicht immer aus dem Geiste der Sache und der natürlichen Empfindung, welche sie erweckt; er ist auch nicht reich an innerer Bewegungsfähigkeit, sondern ließe sich leicht auf einige immer wiederkehrende Formeln, Figuren und Griffe zurückführen. Wer eine Reihe von Seiten des Buches nacheinander liest, empfindet die Eintönigkeit, empfindet, daß die gewählte Schreibart eine gesuchte wird. Der Ursprung dieser Mängel liegt darin, daß hier nicht eine starke Persönlichkeit und eigenartige Individualität die Form der Rede sich schafft; die Rede ist vielmehr einstudiert, ist gelernte Rolle. Ebendarum wird der Stil zur Manier und Schablone. Dabei nimmt es Scherer zu Gunsten gefälliger Abrundung mit den Forderungen des geschichtlichen Stoffes oft sehr bequem. Eine Arbeit dieser Art besticht durch ihren Glanz, wenn sie auch weder hinsichtlich der Kunst der Darstellung, noch hinsichtlich des Gehaltes die höchsten Ansprüche befriedigt.

Daß in Scherers Faustsstudien*) einige brauchbare Gedanken zu finden sind, soll nicht in Abrede gestellt werden. Aber sie verschwinden unter der Masse des Verfehlten und der Gesamteindruck ist der unerquicklichste; denn ein müßiges Spiel mit Vermutungen macht sich breit und die Dichtung wird im Namen der „Forschung" vergewaltigt. Ich darf es an Beispielen für Scherers Verfahren und Methode nicht fehlen lassen und hebe deshalb mehrere Einzelheiten hervor, teils solche, welche von Creizenach bereits zur Sprache gebracht worden sind, teils andere, welche er mir übrig gelassen hat. Scherer will beweisen, daß die prosaische Szene „Trüber Tag" in der nämlichen Zeit geschrieben sei wie die erste Bearbeitung des Götz, der Gottfried von Berlichingen, im Jahre 1771 oder 1772. „Parallelstellen" werden in Anspruch genommen; sehr natürlich, denn „Parallelstellen" sind das geliebteste Rüstzeug der

*) Grenzboten 1887: „Wilhelm Scherer und die Entstehungsgeschichte von Goethes Faust. Ein Beitrag zur Geschichte des litterarischen Humbugs".

*) Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der Germanischen Völker, Heft XXXIV: Aus Goethes Frühzeit, S. 69—121 (Straßburg, 1879).

modernen Litteraturforschung, und die Mehrzahl unserer neusprachlichen Philologen glaubt nur mit größtem Widerwillen an eines Dichters zeugende Eigenkraft, an den nötigenden Zwang der Mutter Natur, ist aber äußerst beglückt, wenn sich findet, daß ähnliche Empfindungen, ähnliche Situationen bei verschiedenen Schriftstellern in ähnlichen Ausdrücken geschildert werden: man pflegt aus diesem Umstand zu folgern, daß die ältere Stelle dem jüngeren Autor „vorschwebte", und wenn ein und der nämliche Dichter sich eine Wiederholung beigehen läßt, so wird angenommen, daß die einander ähnlichen Stellen im gleichen Jahrgang gedrechselt sind. So erfahren wir denn auch durch Scherer, daß höchst merkwürdiger Weise sowohl im Gottfried von Berlichingen als in der Szene „Trüber Tag" die Wörter „elend" und „schmieden" in mehr oder weniger ähnlich gebildeten Sätzen vorkommen. Aber freilich „entscheidend" soll dies nach Scherer nicht sein, nur unterstützend; größerer Nachdruck wird darauf gelegt, daß gewisse übertreibende Ausdrücke sich wiederholen. Sehen wir uns aber diese Übereinstimmung einmal des Näheren an! Scherer verweist auf jene Szene des Gottfried von Berlichingen, in welcher Franz, nachdem ihn „Adelheid auf den schönsten Lohn vertröstet" hat, ausruft: „Wenn sie Wort hält! Das wird ein Jahrtausend vergangener Höllenqualen in einem Augenblick aus meiner Seele verdrängen". Scherer bemerkt, alle derartigen Stellen seien im Götz von 1773 weggeschafft; er fährt fort: „Die Faustszene bietet: ‚Du grinsest gelassen über das Schicksal von Tausenden hin! — Den gräßlichsten Fluch über dich auf Jahrtausende!' — Das entscheidet. Es ist unmöglich, daß ein Dichter, der an einem Werke mit sich einig ist, solche Übertreibungen wegzuschaffen, sie an einem anderen sollte neu gemacht haben." Das entscheidet? Aber die Stellen der Szene „Trüber Tag" sind ja gar keine Übertreibung! Der böse Geist, der Gretchen „hilflos verderben" läßt, hat ja wirklich tausend andere in die Tiefe des nämlichen Elends gestürzt, und die große Zahl, die ungeheure Summe seiner Schuld muß ihm ins Gesicht geschlendert werden, nachdem Mephisto zuvor mit höhnendem Achselzucken gesagt hat: „Sie ist die erste nicht!" Daß diese Äußerungen unter sich zusammenhängen, hat Scherer nicht einmal gesehen! Er greift das Wort „tausende" auf und findet, daß die Personen des jugendlichen Goethe „mit großen Zahlen um sich werfen"! Und von diesem Mann, der dem Ganzen der dichterischen Szene so stumpf gegenübersteht, hat die Gedächtnisrede eines seiner Jünger zu rühmen gewagt, er habe die „Goethepedanten" und die „Schönheitsmetaphysiker" abgewiesen! Mir scheint, er hat den Goethepedanten nicht bange gemacht, geschweige den Schönheitsmetaphysikern; er hat von den einen gelernt und von den andern hätte er lernen sollen. Auch die zweite der aufgeführten Stellen beweist nicht das Geringste; ein Fluch „auf Jahrtausende" will nichts anderes sagen als ein Fluch auf ewig, und nach einem solchen Ausdruck greift jeder, der teuflische Niedertracht erfährt und höchster Leidenschaft fähig ist. Beide Stellen lassen sich also mit jenem im Gottfried von Berlichingen gebrauchten Ausdruck, welchen man als shakespearisierendes Kraftwort nehmen mag, gar nicht vergleichen. Sehr ergötzlich ist es nunmehr, zu sehen, wie Scherer Goethen das Konzept verbessert. Er ist nämlich der Ansicht, daß die Szene „Trüber Tag" „einheitliche Haltung" vermissen lasse, daß ein Teil der Reden von Goethe später „interpolirt" sei. Leider beweist die Göchhausensche Abschrift heute das Gegenteil: die von Scherer als vermeintliche Zusätze eingeklammerten Worte: „Über des Erschlagenen Stätte schweben rächende Geister" und „Mord und Tod einer Welt über dich Ungeheuer!" nebst verschiedenen anderen finden sich bereits im ursprünglichen Texte. Aber Scherer nennt eben diese Stellen einen „Versuch des fast sechzigjährigen Goethe, den Jargon seiner Jugend zu sprechen", scheidet sie aus und macht einen Vorschlag zu besserer Steigerung von Rede und Gegenrede: „etwa so," hebt er an und legt uns sein „Schema" vor, überzeugt, daß die Sache „ganz anders geklungen" haben würde, wenn der Dichter Scherer sie gemacht hätte.

Vielleicht wird der eine oder andere Leser, welcher mir vorschnell verübelt hat, daß ich von geistiger Unbescheidenheit sprach, nunmehr doch stutzig. Vielleicht fragt man sich außerhalb der gelehrten Kreise, ob denn wirklich die Auffassung, zu welcher Scherer bezüglich der Szene „Trüber Tag" gelangt ist, bei Fachgenossen sich Geltung verschafft hat. Ja, dies ist wirklich der Fall gewesen, und Schröer, der nicht einmal zu der Gemeinde Scherers gehört, erzählt seinen Lesern, dieser habe die „wichtige Entdeckung" gemacht, daß die Szene „Trüber Tag" schon im Jahre 1772 „entstanden sein müsse".

Indem Scherer seinen Grundgedanken verfolgt, giebt er sich Mühe, in den übrigen Teilen des Gedichtes nach stehen gebliebenen Spuren der vermeintlichen alten Prosafassung zu suchen. Was er hierbei gefunden hat, erregt billig das größte Erstaunen. Wir lesen, lesen als neuentdeckte, als gesicherte Wahrheit, daß die Domszene, von den lateinischen Gesängen abgesehen, „lauter Prosa" sei, daß der Dialog:

„Was weben die dort um den Rabenstein?
Weiß nicht, was sie kochen und schaffen" u. s. w.

als Prosa zu gelten habe, daß die Stelle der Szene „Marthens Garten": „Der Allumfasser — ewige Sterne nicht herauf?" und die Stelle des ersten Monologs: „Es wölbt sich über mir — Enthülle dich!" prosaische Stücke seien. Hierüber ist kaum ein Wort mehr zu sagen; wer ohne Gehör auf die Welt gekommen ist, dem läßt sich eine Melodie nicht vordemonstrieren, und wer einem eigensinnigen Verstandeseinfall zu lieb seine Sinne taub macht, der wird an sich selbst zum Räuber. Nur die letztere Bemerkung gilt für Scherer, der aller seiner litterarhistorischen Gelehrsamkeit ungeachtet verleugnet, daß es auch freie Rhythmen, daß es auch Verse ohne Reime gebe, der, verliebt in seine Meinung, gegen die größten dichterischen Schönheiten sich verschließt. Denn eine außerordentliche Schönheit ist es doch

wohl, wie gerade in jenen Stellen die Erregung des Augenblicks, die anschwellende Leidenschaftlichkeit und Fülle der Seele den Rhythmus unruhig macht oder sprengt, und wie Goethe aus der freieren Bewegung des Verses in die regelmäßige wieder zuzurücklenkt. Das nennen die klugen Leute dann Prosa, Herr Schröer macht jüngere „Einschaltung“ daraus, und Herr Scherer weiß „Rhythmus und innere Form“ der Prosa vom Versrhythmus nicht zu unterscheiden. Als ein wichtiges Beweisstück führt Scherer auch die Stelle: „Liebt mich — kein Ende!“ an. Hier geht allerdings im letzten, mit „O schaud're nicht!“ beginnenden Absatz die Rede in wirkliche Prosa über, und schon im vorausgehenden will der Rhythmus sich auflösen; aber gewonnen ist für Scherers Hypothese auch hiermit nichts, da in dieser Stelle wiederum eine hochgesteigerte Gemütsbewegung, das Zittern, Jauchzen und Beben der Seele, den unmittelbaren sinnlichen Ausdruck findet, und schlechthin lächerlich ist es, wenn Schröer die Vermutung äußert, der reimlose Abschnitt — also das Hervorbrechen der Liebesglut, auf welches die ganze Szene hindrängt! — werde ein später eingeschalteter „Drucker“ sein. Schröer ist, wie man sieht, der Verführte; er macht sich die Ansicht Scherers nicht völlig zu eigen, hat aber doch großen Respekt vor ihr und legt sie sich in seiner Weise zurecht. Welche Früchte diese Verführung trägt, ist ein Jammer vor Göttern und Menschen. Das reimlose Liebesgeständnis Fausts gilt einmal als verdächtig; nun findet Schröer, daß auch Mephistos Äußerung: „Ja, und wir wollen fort“ „unvermittelt“ ist. Flugs steht ihm vor Augen, wie die Stelle ursprünglich ausgesehen haben mag; und zweimal, in der Einleitung und in den Anmerkungen zum Texte, giebt er seine Wahrnehmung zum besten. Dieser zufolge lautete die Stelle vor der „Einschaltung“ also:

Faust:
Ja, mein Kind! Laß dieses Blumenwort
Dir Götterausspruch sein.
Mephisto:
Ja, und wir wollen fort.

Jetzt reimt sich's; jetzt „entsteht sogar ein voller Alexandriner“, wenn man nämlich die Worte: „Dir Götterausspruch — fort“ als Eine Verszeile liest. Was sich aber nicht reimt, daß ist die vollkommene Abgeschmacktheit und die Goethesche Dichtung; und was entsteht, wenn man in solcher Weise wirtschaftet, das ist ein Alexandrinertum, dessen die verrufensten Gelehrten des Altertums schwerlich fähig gewesen sind. Daß die Äußerung Mephistos keineswegs „unvermittelt“ ist, daß sie vielmehr fallen muß als Antwort auf Marthens Bemerkung „Die Nacht bricht an“, dafür ist Schröer blind; und daß das „Ja“, mit welchem er den Mephistopheles einsetzen läßt, von einer nicht zu überbietenden Fadheit wäre, macht ihn nicht ängstlich. Er reibt sich die Hände, glücklich, einen „Alexandriner“ gefunden, einen Reimzusammenhang hergestellt zu haben; er merkt nicht, daß er den Dichter schulmeistert, und von einer Stelle, welche zur Sache gehört wie das Licht zur Flamme, von Fausts Liebesbekenntnis, trägt er die Meinung vor, sie könne „unbeschadet des Zusammenhanges wegbleiben“.

Doch wir müssen zu Scherer zurückkehren. Ein Nebenumstand, der aber doch wieder etwas Charakteristisches hat, ist noch hervorzuheben. Scherer läßt einfließen, aus der ursprünglichen Fassung seien uns wichtige prosaische Stücke „gegenwärtig in abgesetzten Zeilen gedruckt“ erhalten. Eben in diesem Zusammenhang führt er die Domszene, die Stelle „Der Allumfasser“ u. s. w., die Stelle „Liebt mich — Nicht — Liebt mich“ u. s. w. auf; letztere druckt er in fortlaufenden Zeilen ab, als Prosa, und mit kleinerer Schriftgattung, wie er für ein eingeschaltetes längeres Zitat zu wählen pflegt. Diese Art der Darsellung muß jeden täuschen, der sich vom Sachverhalt nicht genauer überzeugen kann, muß jeden, der z. B. das ziemlich selten gewordene „Fragment“ vom Jahre 1790 nicht zur Hand hat, auf die Meinung bringen, „gegenwärtig“, d. h. in den neueren Ausgaben, nicht aber in den alten und echten, seien jene Stellen als Verse abgedruckt. Daß sie bereits die Göchhausensche Abschrift sämtlich in Verszeilen abgesetzt enthält, konnte Scherer nicht wissen; er läßt aber auch kein Wort davon verlauten, daß das Gleiche in der Ausgabe von 1790, in dem von Goethe selbst herausgegebenen „Fragment“, der Fall ist. Von einer wissentlichen Täuschung kann keine Rede sein; aber von der nachlässigen und nichtsnutzigen Art, mit welcher die Beweisführung gehandhabt wird, ist hier ein Beispiel. Was bewiesen werden soll, schiebt sich unwillkürlich als ein bereits Bewiesenes unter, und die „Entdeckung“ muß sich nicht den Thatsachen, sondern die Thatsache muß sich der „Entdeckung“ bequemen.

(Das Ende dieses Schlußaufsatzes und damit des ganzen Artikels folgt in Nr. 39.)



Katharina II. als Schriftstellerin.

Von Ernst Koppel.

Trotzdem die Gegenwart mit ihrem Ringen und Streben, diese merkwürdige neue Zeit, den Denkenden, der sich nicht nur mit der Oberfläche des Seins und der Dinge begnügt, vollauf beschäftigt, sind doch Zeitläufte der Vergangenheit vorhanden, die fortgesetzt zur Betrachtung anregen, da sie, obgleich durch mehr oder minder weite Zeiträume von der Gegenwart geschieden, mit dieser dennoch in Verbindung stehen. Namentlich ist dieses mit der merkwürdigen zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts der Fall, dem Zeitalter Friedrichs des Großen, Goethes und Schillers in Deutschland, Voltaires in Frankreich, Katharina II. in Rußland, Maria Theresias und Josephs II. in Österreich. Die große Geistesumwälzung zog ungeheure Kreise, sie drang wie in die tiefsten Tiefen, so auf die höchsten Höhen, auf die mächtigsten Throne Europas. Von ihr schreibt sich eine neue Welt- und Lebensanschauung her, staatliche und gesellschaftliche Errungenschaften und Umwälzungen, ein ungeheures geistiges Kapital, das noch heute nicht zerronnen, sondern immer neue und ver-

mehrte Prägungen gestattet, so verschieden die Münzen auch an Wert und Gestaltung sein mögen, die ihm entstammen.

Während die übrigen Länder, welche der Welt diese neuen, langsam und lange vorbereiteten Güter offenbarten, auf eine bedeutende Kultur zurückblicken konnten, bietet dagegen Rußland in jenen Jahren das Schauspiel einer Entwickelung, die so jäh eintrat, daß sie einem Wunder ähnlich sah und an ihrer Dauer zweifeln ließ. Freilich war durch Peter den Großen, durch das Zulassen europäischen Einflusses eine neue Zeit angebrochen, aber erst einer Frau, Katharina II., war es vorbehalten, die Ideen des Jahrhunderts voll in sich aufzunehmen und teilweise durch die That für ihr Reich zu verwerten. Sie hat so einerseits das Erbe Peters des Großen übernommen, andrerseits aber Wege betreten, die von jenem noch nicht einmal geahnt wurden, nicht geahnt werden konnten und die dem gegenwärtig auf der Tagesordnung stehenden Panslavismus gegenüber doppelt merkwürdig erscheinen. Die Beziehungen der Kaiserin Katharina zu Voltaire Diderot und den Encyklopädisten sind bekannt. Namentlich war es Voltaire, der, wie ihren großen Zeitgenossen Friedrich II. auch die „nordische Semiramis“, wie er sie nannte, bezauberte, und der Briefwechsel zwischen ihr und dem Patriarchen von Ferney ist ein merkwürdiges Seitenstück zu demjenigen zwischen diesem und dem großen Preußenkönig. Beachtenswert ist es, daß beide mächtige Selbstherrscher, die dem Einfluß des Franzosen so großen Spielraum einräumten, Deutsche waren und sich, bei allem Bewußtsein der eigenen Persönlichkeit, im Vergleich mit der vollendeten Geistesbildung in liebenswürdigster Form, wie sie das damalige Frankreich kennzeichnet, in gewisser Weise als Barbaren empfanden und alles Heil von jenem westlichen Tagesgestirn erwarteten. Sie suchten sich so viel als möglich ihm zu nähern und selbst die Sonnenflecke, die namentlich der scharfsichtige, menschendurchschauende Adlerblick Friedrichs an ihm entdeckte, vermochten ihm das Licht und die Wärme, die es auf ihn ausstrahlte, nicht auf die Länge zu trüben.

Während aber für den Philosophen von Sanssouci die angestrengte unaufhörliche Geistesarbeit in Krieg und Frieden ein Bedürfnis war, nehmen sich diese Bestrebungen bei Katharina absichtlicher aus. Es scheint, daß sie weniger der Sache huldigte, als in ihr ein neues Mittel sah, der eigenen Persönlichkeit Glanz zu verleihen. Bei manchen Herrschertugenden und bedeutenden Charaktereigenschaften blieb sie doch eben ein Weib, das mit zahlreichen Fehlern ihres Geschlechts, mit ungewöhnlicher weiblicher Schwäche im Punkte der Sittlichkeit den Ehrgeiz, das Staatsbewußtsein einer Selbstherrscherin verband. In ihrer Regierung wiegt das Theatralische, mit Geist und Staatskunst absichtlich Glänzende, eine gewisse Gefallsucht mit Worten, denen nicht immer die Thaten folgten, vor. Sie wußte Regungen im Geiste Ludwigs XIV. und Richelieus mit der Verehrung Voltaires und Beaumarchais' zu vereinen, den aufgeklärten Absolutismus mit den Freiheitsschauern der neuen Zeit, ein Umstand, der zwar wenig für die Logik ihrer Handlungsweise, wohl aber für den staatsklugen Takt ihrer weiblichen Natur spricht. Wie wenig ernst es ihr im Grunde mit ihren Maßregeln war, zeigt die schwere Probe, die sie zu bestehen hatte, die französische Umwälzung von 1789 und sie bestand diese Probe nicht, für welche die in mancher Beziehung nicht zu leugnende Heldenschaft dieser Frauennatur denn doch nicht ausreichte. Bezeichnend für sie ist es, daß sie, trotzdem ihr geistige Nahrung und der Ideenaustausch mit den damaligen Stimmführern der europäischen Litteratur und Bildung sehr willkommen, ja, notwendig war, sich nie mit Rousseau befreunden konnte, dessen demokratische Gesinnungen ihr besonders im „Contract social“ zuwider waren und dessen „Emile“ sie in Rußland verbot.

Unter dem Einfluß europäischer Geistesbildung, bei der eigenen geistigen Rührigkeit ist es nicht zu verwundern, daß die Kaiserin selbst zur Feder griff, wie sich in der damaligen hohen Gesellschaft Rußlands überhaupt ein bis dahin in dieser Ausdehnung unbekannter Drang nach litterarischer Äußerung zeigte. Man hatte sich mit den neuen Ideen vollgesogen, aber da sie nicht auf dem Untergrund nationaler Kultur und Bildung hafteten, blieben sie immer etwas äußerliches, unorganisches, mehr eine liebgewordene Mode als inneres Bedürfnis. Was Katharina anlangt, so teilte sich die litterarische Thätigkeit derselben in eine erziehungswissenschaftliche, tagesschriftstellerische, geschichtliche und dramatische, wozu noch Arbeiten auf dem Gebiete der Gesetzgebung und Sprachwissenschaft kommen. Schon aus dieser Mannigfaltigkeit ersieht man, daß keine derselben besonders tiefgehend sein konnte, wie ihnen denn auch unverkennbar ein liebhabermäßiges Gepräge anhaftet, wenn auch Geist und Scharfsinn in vielen Einzelheiten vorhanden ist.

Der Eifer, mit welchem die Kaiserin eine erzieherische Reform anstrebte, beweist, wie sehr diese ungewöhnliche Frau ihre Herrscherpflichten von persönlichen Neigungen zu unterscheiden wußte. Diese sinnliche, lebensvolle Natur hatte wahrlich keinen Trieb, die Erzieherin zu spielen und das Verhältnis zu ihrem einzigen Sohn Paul, dem sie die Herrschaft vorenthielt, deutet eben auf keine besondere Stärke des Muttergefühls. Außer den unmittelbar von ihr veranlaßten Erziehungsschriften und Gesetzesvorlagen griff sie selbst zur Feder, um auf dem Gebiete des Erziehungswesens zu wirken. So entwarf sie eine „Instruktion“ an den Fürsten N. J. Saltykow, den Erzieher der Großfürsten Alexander und Konstantin, ihrer Enkel. Für diese sammelte sie selbst nationale Sprichwörter, unter dem Titel: „Ausgewählte russische Sprichwörter“ und schrieb: „Allegorische Märchen“. Es macht einen eigenen Eindruck, die Frau, die ihren sinnlichen Lüsten kaum Zügel anzulegen vermochte, hierin die Tugend und Sittlichkeit preisen und anempfehlen zu sehen. Dies ist sowohl in der „Instruktion“ wie in einigen Märchen der Fall. In dem Märchen vom „Carewic Illor“ ist die Tugend als „Rose ohne Dornen“ dargestellt. In der „In-

struktion" erkennt man die Schülerin Lockes, Montaignes, Rousseaus und Basedows.

Die Zeitungsarbeiten der kaiserlichen Schriftstellerin fallen in die Jahre 1769—1784. Später, als die Vorboten der französischen Umwälzung sich ankündigten und endlich diese selbst sich entlud, änderte sich, wie vieles andere, auch ihr Verhalten zur Presse, die ihrem beweglichen Geist, ihrem Verlangen nach Anregung und Abwechselung so mannigfache Nahrung geboten hatte. Sie verfolgte mit einem durch Alter und Vereinsamung gesteigerten Mißtrauen jede freisinnige Regung und jede selbständige Meinung war ihr verhaßt, ein trauriger Abschluß für ein Herrscherleben, das so wie das ihre lange unter dem Zeichen des freien Geistes gestanden und dem Volke die Fackel der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts vorangetragen hatte.

Von 1769—1774 fallen ihre ersten zeitungsschriftstellerischen Versuche und zwar erschienen dieselben in der Zeitschrift: „Buntes Allerlei". Der russische Titel lautet: „Wsjakaja Wsjacina". Dieselbe wurde unter ihrer Leitung von Kozickij herausgegeben und beschränkte sich auf das satyrische Gebiet. Als Schriftstellerin von wahrhaft satyrischer Begabung aber erscheint die Kaiserin erst später in der von der Fürstin Dashkow geleiteten Zeitschrift: „Gesellschafter für Freunde russischer Litteratur". Hier veröffentlichte die Herrscherin eine Reihe von Plauderstücken unter dem Gesamttitel: „Geschehenes und Erdachtes" (Byli i Njebylicy), in denen Mitglieder der Petersburger Gesellschaft verspottet wurden, in welchen man nicht schwer bestimmte bekannte Persönlichkeiten erkannte. Immerhin ist der klare Blick für Schwächen der Gesellschaft wie des Einzelnen bei einer Frau und Selbstherrscherin erstaunlich und die flüssige Leichtigkeit des Stils bemerkenswert; diese scharfe Beobachtungsgabe wird man auch in den später zu erwähnenden Lustspielen der ungewöhnlichen Frau wiederfinden, die sich als vollkommene Realistin wie im Leben so als Schriftstellerin bekundet.

In ihren geschichtlichen Arbeiten: Antidote, ou examen du mauvais, libre, superbement imprimé, intitulé: Voyage en Sibérie und in den „Notizen zur Geschichte Rußlands" erweist sich die Kaiserin als Frau und Selbstherrscherin, indem sie sich die Geschichte zurechtlegt, wie es ihr gut dünkt. Sie sucht zu beweisen, daß die Zustände Rußlands in der Vergangenheit und der damaligen Gegenwart nicht schlimmer seien als die anderer Länder. Wenn auch das Werk des Abbé Chappe d'Anteroche: „Voyage en Sibérie" ein durchaus unwahres und oberflächliches Machwerk ist, so kann die Widerlegung, wie Katharina sie darstellte, nicht als beweiskräftig gelten und sie hat selbst mehr oder minder heftige Beurteilungen dieser Arbeiten erfahren, die sie jedoch gutlaunig hinnahm, da sie es damals noch für gut fand, sich mit dem Glanz einer durchaus menschlichen, die Wahrheit suchenden und Allen Gehör leihenden Herrscherin zu umgeben, was wie schon erwähnt, gegen Ende ihres Lebens nicht mehr der Fall war.

Auch das Kunstmittel, die Sprache, die sie als Schriftstellerin in so mannigfacher Weise handhabte, regte die geniale Frau zu emsigem Nachdenken an und so kam ein merkwürdiges Werk zusammen: „Wörterbuch aller Sprachen und Mundarten", das in den Jahren 1787 und 1789 in zwei Bänden in St. Petersburg erschien. Es liefert bei mancher Unvollkommenheit wertvollen Stoff für die vergleichende Sprachwissenschaft. Es ist selbstverständlich, daß die Kaiserin bei diesem Werk sich auf die mannigfachste Art von Fachleuten unterstützen ließ, und daß ihre Arbeit eigentlich nur eine Zusammenstellung des von jenen Gebotenen ist. Der russische Schriftsteller Pallas, der Berliner Buchhändler Nicolai, die Studien französischer Sprachforscher und anderer trugen den Wissensvorrat herbei, aus dem der Bau entstand, aber Anregung und Ausführung bleiben nichtsdestoweniger das Verdienst der Herrscherin. Die Arbeit ist immerhin dergestalt geartet, daß sie die Aufmerksamkeit eines Mannes wie Jakob Grimm erregte und das sagt genug.

Unter den schöngeistigen Schriften dieser vielseitigen Frau, die man ihre litterarische Thätigkeit im engeren Sinne nennen könnte, nehmen ihre dramatischen Arbeiten den größten Raum und die erste Stelle ein. Namentlich die Lustspiele offenbaren Geist, Witz und gute Laune. Man erkennt in ihnen den satyrischen Zug wieder, der bereits bei den Zeitungs-Offenbarungen der Kaiserin erwähnt wurde. Auch das Wechselgespräch ist stets lebhaft und natürlich. Für die bestgelungenen dieser Lustspiele hält man allgemein: „O Zeit" und „Der Frau Worćalkina Namenstag", die beide aus dem Jahre 1772, also aus einer verhältnismäßig frühen Lebenszeit der Verfasserin stammen. Beide arbeiten, was die Charakteristik anlangt, mit derben Mitteln und es werden darin allerhand namentlich weibliche Untugenden verspottet, so die Scheinheiligkeit, die Klatschsucht, der Aberglaube u. s. w. Auch einige dramatische „Proverbes", im Stil der Franzosen und in ihrer Sprache geschrieben, gehören der dramatischen Thätigkeit Katharinas an; aber alle diese Arbeiten waren zunächst nur dem Hofkreise zugänglich, da sie auf dem Theater der Eremitage aufgeführt wurden. Dies erachtete die Kaiserin mit Recht für angemessen, da manche derselben eine scharfe Streitlust atmeten und von dem Bewußtsein ihrer Urheberin für vieles Unzulängliche, was sie umgab, ein vollgültiges Zeugnis ablegen, während sie, wie früher bei Gelegenheit des „Antidote" erwähnt wurde, dem Auslande gegenüber den Schein aufrecht zu erhalten suchte, als seien die russischen Zustände nicht schlimmer, ja, eher besser als die anderer Staaten. Auch Opern entstammen ihrer Feder, aber in der Weise, daß sie dieselben in Prosa ausführte und dann, da ihr jedes eigentliche sprachdichterische Talent abging, in Verse setzen ließ. Cimarosa und andere komponierten diese Opern, von denen keine einzige sich erhalten hat, wie es fast immer mit „auf höchsten Befehl" entstandenen Werken der Fall ist.

Diese mannigfachen Erzeugnisse ihrer dramatischen Thätigkeit sah die Kaiserin während ihres Lebens gesammelt vor sich unter dem Titel: „Re-

cueil des pièces données au théâtre de l'Ermitage". Unter ihnen sei noch der Lustspiele, gegen die Freimaurer gerichtet, gedacht. Es sind: „Der sibirische Schamane", „Der Betrüger" und „Der Betrogene", wie die Spottschrift „Das Geheimnis des anti-absurden Ordens, enthüllt von einem Nichtbeteiligten". Man begreift, daß eine russische Selbstherrscherin des achtzehnten Jahrhunderts, bei allen Regungen freien Geistes, wie sie ihre erstaunliche Erscheinung auszeichnen, für das Entstehen und die Verbreitung eines Geheimbundes unter ihren Augen, dessen Ziele und Zwecke zweifellos mannigfach übertrieben und falsch gedeutet wurden, nicht gleichgiltig bleiben konnte und neben anderen Maßregeln gegen denselben auch litterarische Waffen benutzt wurden, wie sie der geübten Hand der streitbaren Frau zu Gebote standen. Für sie war das Freimaurertum gleichbedeutend mit Betrug und in dem Lustspiel: „Der Betrüger" wird Cagliostro gegeißelt, wodurch der Standpunkt, den die Kaiserin dem Freimaurertum gegenüber einnahm, treffend gekennzeichnet erscheint. Für die sittliche und ethische Seite desselben dagegen mangelte ihr offenbar jedes Verständnis.

In welchem Maße aber die Kampflust überhaupt ein Bestandteil der litterarischen Thätigkeit Katharinas ist, beweist die Oper „Ritter Kosometovic von der traurigen Gestalt". In ihr wird König Gustav III. von Schweden, der Vetter der Librettistin, der aber nichtsdestoweniger in offenem staatsmännischen Gegensatz zu ihr stand, verspottet, denn jede Waffe war der kühnen und energischen Frau recht, wenn es sich um staatliche Gegenströmungen handelte.

So genügten ihr Streitschriften nicht, um den mit der Feder ebenfalls schlagfertigen Gegner zu bekämpfen, sondern sie griff zu dem damals wie heute einigermaßen ungewöhnlichen Mittel einer komischen Oper, um ihn lächerlich zu machen, eine Art des Kampfes zwischen gekrönten Häuptern, wie sie in jener Zeit des Alleinherrschertums wie zu jeder Zeit etwas Unerhörtes war.

Wenn man die Gesamtheit der litterarischen Erzeugnisse Katharinas betrachtet, so merkt man, daß ein großer Teil derselben ungeschrieben geblieben sein würde, wenn sie nicht Herrscherin gewesen wäre. Staatsmännische und kriegerische Gründe, die mit ihren Ideen von Aufklärung, Fortschritt, Volkserziehung u. s. w. in engem Zusammenhang stehen, haben dieselben veranlaßt, während ein anderer Teil seinen Ursprung dem geistigen Bedürfnis dieser vielverlangenden Natur, das in ihrer Umgebung nicht oft und voll befriedigt wurde, verdankt. Von der Regentin und Schriftstellerin ist es daher fast selbstverständlich, daß sie sich auch eingehend mit schöpferischer Gesetzgebung beschäftigte. So setzte sie 1766 die „Kommission behufs Projektenentwurfs eines neuen Geseztbuches" ein. Aus diesem Titel schon ersieht man, wie groß die Schwierigkeit der Herstellung dieses neuen Gesetzbuches der Kaiserin selbst erscheinen mußte und in der That fielen diese Anregungen bald in nichts zusammen, da die Urheberin derselben sich über die Tragweite der dadurch bezweckten fortschrittlichen Maßregeln nicht recht klar war und als sie dieselben erkannte, vor deren Ausführung, wie namentlich der Abschaffung der Leibeigenschaft, zurückschreckte, unterstützt durch den Widerstand des Adels und der Grundbesitzer, die dieses Wetterleuchten einer neuen Zeit wie ein drohendes Unwetter entsetzte

Als Grundlage für die Verhandlungen jenes Ausschusses nun entwarf Katharina den „Nakaz", d. h. eine Unterweisung von 526 Paragraphen, von denen ungefähr die Hälfte dem berühmten Werk Montesquieus „Esprit des lois" entlehnt sind, ferner sind Locke, Montaigne und andere benutzt. Wenn die hier ausgedrückten und vorbereiteten Grundsätze und Maßregeln auch nicht zur Ausführung gelangten, so ist der Mut und die Kühnheit der Verfasserin, die weibliche Schwachheit mit großen Herrschereigenschaften verband, doch bewundernswert und man begreift, daß dieser Erscheinung gegenüber ein Voltaire nicht zu schmeicheln brauchte, wie es oft den Anschein hat, wenn man den merkwürdigen Briefwechsel, den der Patriach von Ferney mit der „nordischen Semiramis" führte, durchforscht. Dieser Briefwechsel Katharinas mit bedeutenden Zeitgenossen zeigt mehr fast als ihre litterarischen Arbeiten die Anmut, den Witz und die Vielseitigkeit ihres Geistes und laut spricht für sie die Anerkennung Friedrichs des Großen, die, so sehr sie von höfischen und staatsklugen Rücksichten bestimmt sein mag, ein gutes Teil Aufrichtigkeit in sich trägt. Ihm, dem Helden, mußte dieses Heldentum eines Weibes Achtung einflößen, so viel Gespreiztes, Effekthaschendes auch an dieser Erscheinung haftet.

Friedrich II. hat nicht wie Katharina von Rußland die französische Staatsumwälzung erlebt. Sie mußte erfahren, daß die Geistesmächte, die sie ein Menschenleben hindurch verehrt, als deren Schülerin sie sich empfunden, ein völlig neues Zeitalter, das dem Alleinherrschertum wenigstens theoretisch den Todesstoß versetzte, heraufbeschworen und so empfand sie sich im Alter in Zwiespalt mit sich selbst und der Welt. So mußte ihr der Tod, der sie am 17. November 1796 ereilte, als eine Wohlthat erscheinen, denn auch das Altern mußte dieser sinnlich wie geistig fast unersättlichen Natur Leiden bereiten. Ein merkwürdiges Spiegelbild ihres bewegten, voll ausgelebten Daseins wie eine merkwürdige litterarische Leistung überhaupt sind ihre allbekannten „Denkwürdigkeiten", welche von Herzen herausgegeben wurden. Das ihr im Jahre 1874 in Petersburg errichtete Denkmal gilt natürlich der Kaiserin, aber auch die Schriftstellerin von genialer Begabung, die sich auch als solche hoch über die Grenzen ihres Geschlechts erhob, ist in demselben verewigt.



Das „Lessing-Theater".

Der Trieb, den dramatischen Musen möglichst zahlreiche Heimstätten zu bereiten, schien nach dem Brande des Wiener Ringtheaters einige Jahre lang entschieden in der Abnahme begriffen. Selbst den

verwegensten Theatergründern hatten die schauerlichen Einzelheiten des erschütternden Unglücksfalles einen heilsamen Schreck eingeflößt, und die verschärften sicherheitspolizeilichen Vorschriften thaten ein übriges, um die damals so üppig wuchernde Bühnen-Vermehrungswut dem vollständigen Erlöschen nahe zu bringen. Erst in jüngster Zeit sind die Schauhäuserpläne wieder herrlich ins Kraut geschossen wie die Pilze nach dem Regen, und wenn es mit Anmut so weitergeht, werden die deutschen Wälder bald nicht mehr Holz genug zu all den weltbedeutenden Brettern haben, die von leichtblütigen Unternehmern zum Bau neuer Kunsttempel verbraucht werden.

Seltsamerweise und ganz im Gegensatz zu früheren mißlichen Erfahrungen kann man sich aber von diesem Gründungsfieber, das immer bedrohlicher um sich zu greifen beginnt, in einzelnen Ausnahmefällen gute Folgen für die gedeihliche Entwicklung unsrer — trotz aller Reformbestrebungen — noch sehr im Argen liegenden Bühnenverhältnisse versprechen. An allen Ecken und Enden wird das Merkwort „Volksbühne" ausgegeben. Die Operette scheint plötzlich in Acht und Bann gethan und fieberhaft halten die Direktoren nach „Volksstücken" Umschau, ohne sich noch recht darüber im Klaren zu sein, welchen Begriff sie mit diesem Worte verbinden sollen. Es dämmert ihnen nur unbestimmt auf, daß ein neuer Geistesfrühling auch für die Bühne hereingebrochen sei, daß unsere Zuhörerschaft von der ewigen Tingeltangelei, von der hundertfach aufgewärmten Kost aus Meister Offenbachs Küche nichts mehr wissen wolle. Die Operette liegt in den letzten Zügen, die Posse, die gebrechlich am Stabe einherwankt, wird ihr folgen, sobald die letzten Brocken verschlungen sind, die von dem Tische des seligen Kalisch übrig blieben. Solche Anzeichen wird jeder besonnene Litteraturfreund, der mit gerechtem Unwillen die Bretter mehr und mehr zum Tummelplatz seichter Schlüpfrigkeit erniedrigt sah, mit herzlicher Freude begrüßen. Mit Genugthuung wird er wahrnehmen, daß selbst die Großen im Reiche der Kunst sich dem belebenden Hauche, der durch die Coulissenwelt geht, nicht zu entziehen vermögen. Man denke nur an die Volksbühne Ludwig Barnays, die unter dem Titel „Berliner Theater" demnächst ins Leben treten soll. Diese Bühne kann, wenn ihr Leiter dem in der Presse angedeuteten lobenswerten Programm auch nur einigermaßen treu bleibt, unendlich viel dazu beitragen, den Geschmack der Menge zu veredeln und die dichterische Arbeit von der schiefen Ebene französelnder Nachäfferei wieder in die gerade Bahn ehrlicher deutscher Arbeit zu lenken. Barnay will nämlich in erster Linie die Klassiker und das „Volksstück im höheren Sinne" pflegen. Was er unter „Volksstück" versteht, wird sich ja zeigen; jedenfalls ist unsere Dramenlitteratur an volkstümlichen Dichtungen von Bühnen-Wirksamkeit durchaus nicht so arm, wie cynische Spötter, die sich als „alte Praktiker" aufzuspielen belieben, leichtgläubigen Nichtswissern gern weismachen möchten — es verlohnt sich also zu suchen, man braucht nicht tief zu graben, um Goldadern zu entdecken. Sehr zu Gunsten des „Berliner Theaters" spricht auch der Umstand, daß für die Vorstellungen billigste Eintrittspreise in Aussicht genommen sind, also nicht nur den „oberen Zehntausend", sondern wirklich dem „Volke", eine rege Teilnahme an den Schau-Genüssen ermöglicht wird.

Noch bedeutsamer für das dramatische Schaffen der Gegenwart verspricht eine andere Bühne zu werden, an deren Spitze der früher als Theaterbeurteiler und jetzt als Lustspieldichter so vielgenannte Berliner Schriftsteller Oskar Blumenthal steht: das „Lessing-Theater", das seine Pforten den Zuschauern eben geöffnet hat.

Zunächst einige Worte über das verlockende Programm, das Oskar Blumenthal seinem Unternehmen als ersten Geleitbrief in die Öffentlichkeit mitgab!

„Gestatten Sie mir" — so schrieb wenige Wochen vor Pfingsten vergangenen Jahres der damalige Haus-Rezensent des „Berliner Tageblatts" seinen Berliner Zeitungsgenossen — „Sie mit einem neuen Theater-Unternehmen bekannt zu machen, das ich seit Jahren vorbereitet habe, um es nun endlich seiner Verwirklichung entgegenzuführen. In steter Verbindung mit befreundeten Schriftstellern und Künstlern trage ich mich seit langer Zeit mit dem Plan, ein neues Berliner Theater zu begründen, welches zu den anderen Bühnen der Hauptstadt nicht in fruchtlosen Wettbewerb treten, sondern sich ergänzend neben sie stellen und ausschließlich der modernen Bühnenproduktion gewidmet sein soll. Es fehlt uns nicht an Theatern, welche sich die edle Pflicht auferlegt haben, die Werke der großen Toten liebevoll und würdig zur Darstellung zu bringen. Sowohl die Hofbühne wie das „Deutsche Theater" haben dieser Aufgabe einen überwiegenden Teil ihrer Thätigkeit geweiht. Aber eben deshalb kommen die lebenden Dichter nur in spärlicher Auswahl zu Wort. Wir haben hervorragende Werke bisweilen auf entlegenen Vorstadtbühnen aufsuchen müssen. Allem Kühnen und Unversuchten pflegen unsere Bühnenleiter mit ängstlicher Sprödigkeit auszuweichen. Die theatralischen Ehrenschulden gegen die Dichter der Gegenwart bleiben vielfach uneingelöst . . . und hier ist's, wo das von mir geplante neue Theater ergänzend eintreten soll. Es soll, um es mit einem Worte zu sagen, das Theater der Lebenden werden. Hier will ich, unabhängig von meinen eigenen kritischen Neigungen und Abneigungen, die zeitgenössische Bühnendichtung in allen ihren charakteristischen Erscheinungen parteilos zu Wort kommen lassen. Und an der Spitze dieses Unternehmens werde ich nur von dem einzigen Ehrgeiz erfüllt sein, zwischen den modernen Bühnendichtern und dem Berliner Publikum ein rühriger und vorurteilsloser Vermittler zu sein . . ."

So Oskar Blumenthal über den edlen Zweck seiner Bühne. Neben den Kunstgenüssen stellte er dann eine Reihe anderer, nicht zu verachtender Annehmlichkeiten praktischer Art in Aussicht: Pferdebahnverbindung, Sicherheit gegen Feuersgefahr usw.

Diese Erörterungen können hier billig übergangen werden. Die Zuschrift schloß:

„Mit erquickenden Beweisen der Zustimmung ist der Gedanke des Unternehmens in schriftstellerischen und künstlerischen Kreisen schon jetzt begrüßt worden — und wenn die Vorbereitungen so rasch weiter gefördert werden, wie es den Anschein hat, so glaube ich Ihnen schon in kurzer Frist die gesicherte Begründung des Unternehmens berichten zu können. Inzwischen gestatte ich mir, Sie um eine sympathische Aufnahme meines Plans zu ersuchen."

Natürlich ist diese Berufung an die Herren Genossen nicht ungehört verhallt, im Gegenteil haben sich tausende von fleißigen Händen geregt, um Herrn Blumenthal wieder und immer wieder auf dem Wege der Druckerschwärze zu versichern, daß in deutschen Zeitungsstuben sein Plan in der That jener wohlwollenden Aufnahme begegne, welche man überall da so nachdrücklich zu bekunden pflegt, wo Erfolge auf litterarischem Gebiet zu berücksichtigen sind. Das Theater der Lebenden ist in die Höhe gewachsen, eingeläutet von allen kleinen und großen Glocken der Anpreisung, die eifrig dafür in Bewegung gesetzt wurden. Aber das soll nicht einmal getadelt werden, denn Klappern gehört heutzutage nicht nur zum Handwerk, sondern — leider! — auch zur Kunst, und eine gute Sache rechtfertigt manchmal den bekannten Satz von den Mitteln, die der Zweck heiligt. Wichtiger ist die Frage, ob die litterarische Vergangenheit Blumenthals hinreichende Bürgschaft dafür leistet, daß er Manns genug ist, seine Verheißungen in Thaten umzusetzen?

Wenn nicht alles trügt, so wird man diese Frage mit einem „Ja" beantworten dürfen.

Prüft man unbefangen den litterarischen Entwicklungsgang Oskar Blumenthals, so drängt sich zwingend die Überzeugung auf, daß man es hier mit einer schriftstellerischen Kraft zu thun hat, deren ernstes Streben unbedingte Achtung abnötigt.

Oskar Blumenthal begann als Herausgeber eines vielbespöttelten Blattes für Mondscheinlyrik, der „Deutschen Dichterhalle", um bald darauf die Feuilleton-Leitung des „Berliner Tageblatts" zu übernehmen und sich dort als witzelnder Theaterrichter zu entpuppen, der selbst vor dem blutigsten Kalauer nicht zurückschreckte. Hatte er in der „Deutschen Dichterhalle" vornehmlich als Verfasser anzüglicher Briefkasten-Notizen geglänzt, die oft eine nicht gewöhnliche Begabung für epigrammatische Schärfe verrieten, so pflegte er als kunstrichtender Anfänger zunächst den schnoddrigen Berliner Wortwitz, jenen Bastard des Humors, der einer Augenblicks-Wirkung zuliebe sich jeder tieferen satirischen Absicht begiebt und mit silbenstecherischer Unverfrorenheit die erhabensten Dinge in den Kot der Lächerlichkeit herabzerrt. Durch seine herbe Art, mit einigen wohlfeilen Kalauern strebsame Bühnendichter und Schauspieler kurzweg abzuthun und dem Gespött aller Berliner Hohlköpfe preiszugeben, wußte er in nicht gerade gutem Sinne die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, und seine nicht immer „goldene" Rücksichtslosigkeit im Absprechen erwarb ihm den zweifelhaften Beinamen „der blutige Oskar". Als solcher ist er eine zeitlang mit wahrhaft scharfrichterlicher Grausamkeit seinen Opfern an die Kehle gegangen und manches junge Talent hat unter seinem Henkerbeil bluten müssen. Der Berliner Bierphilister freilich, für dessen Eisbein- und Sauerkohl-Ästhetik ein Jacobsonsches Couplet den Gipfelpunkt dichterischer Leistungsfähigkeit bedeutet, nahm mit schmunzelndem Behagen von diesen Massen-Hinrichtungen Notiz und munterte den Lessing des „Berliner Tageblatts" zu immer gröberen Anzüglichkeiten auf.

Das Blatt wandte sich erst ein wenig, als Oskar Blumenthal selbst anfing, Bühnenstücke zu schreiben, Bühnenstücke so anfängerhaften Gepräges, daß wohl nur die Furcht vor der Rache des Kritikers die Direktoren bewog, dem Dichter Blumenthal die Bühnen-Arena zu öffnen. Seine ersten schüchternen Gehversuche auf den weltbedeutenden Brettern erwiesen sich aber als so täppisch und unzulänglich, daß eine Ablehnung unvermeidlich war und die zahlreichen Gegner des gefürchteten Schriftstellers sieghaft ins Fäustchen lachen konnten. Zog doch die dichterische Niederlage Blumenthals auch den Kunstrichter stark in Mitleidenschaft, da man gerade in den Kreisen seiner getreuesten Anhänger am zähesten der Ansicht huldigte, ein Schriftsteller, der andern so scharf auf die Finger zu passen verstehe, müsse es auch besser zu machen wissen als diese. Jeder einigermaßen geschulte Primaner weiß nun zwar, daß solche Ansicht ebenso lächerlich wie ungerecht ist, denn Urteilen und Schaffen sind zwei grundverschiedene Dinge und die Meisterschaft auf dem Gebiete der einen schließt nicht aus, daß man ein Stümper auf dem Gebiete der anderen sein kann; aber zu gönnen war es Herrn Blumenthal immerhin, daß er von derselben oberflächlichen Menge, die seine Beurteilungen mit heißhungriger Gier verschlungen und ihn als „geistreichen Mann" auf den Schild gehoben hatte, jetzt infolge der bewiesenen dichterischen Unkraft auch als Beurteiler so grausam verhöhnt wurde. Möglich, daß Blumenthal diesen jähen Wechsel der öffentlichen Gunst sich zur Lehre dienen ließ, möglich auch, daß er beim Schaffen einsehen gelernt hatte, daß aufbauen doch ein gut Teil schwieriger sei als niederreißen: kurz, die angenehme Folge seiner mißglückten Bühnen-Versuche war die, daß er in seinen Urteilen fortan eines milderen Tones sich zu befleißigen anfing, daß er den Geheimnissen des poetischen Schaffens sorgfältiger nachzuspüren sich bemühte und ebenso warm anzuerkennen lernte, wie er früher herbe getadelt hatte. Der verletzende Ton schwand mehr und mehr, an Stelle seichter Witzhascherei trat ein wohlthuender Ernst, und wenn er sich ja einen satirischen Ein- oder Ausfall nicht „verkneifen" konnte, so kleidete er ihn meist in ein so zierliches Gewand, daß selbst der Getroffene dem losen Spötter nicht dauernd böse zu sein vermochte. Der Welt blieb natürlich diese gründliche Umkehr zum Besseren nicht verborgen, und der halb und halb schon erschütterte Ruf Blumenthals festigte sich in dem Maße von neuem, als seine Rechnung auf die rohen

Instinkte der Masse dem Bestreben wich, der kleineren Schar wahrhaft Gebildeter durch gediegenes Wissen und sachlich begründetes Urteil Achtung einzuflößen.

Freilich ist ja auch heute noch immer die Zahl der Widersacher Blumenthals keine geringe, freilich wird er auch heute noch fast so heftig bekämpft und angefeindet wie früher, aber doch meist von jenen Revolverhelden der Presse, die ihren Mangel an Sach- und Fachkenntnis durch eine gehörige Zuthat Frechheit vertuschen zu können glauben und einem Schriftsteller nie das schwere Verbrechen verzeihen, ihnen geistig überlegen zu sein. Harmloser stellt sich das Beginnen einiger urteilender Heißsporne dar — „grasgrüner Litteraturknaben", wie Herr Blumenthal treffend sagen würde — die mit redlichem, aber leider oft blindem Eifer seine litterarischen Verdienste noch unter die Höhe schriftstellerischer Mittelmäßigkeit herabdrücken möchten und dabei mit jener beneidenswerten Oberflächlichkeit zu Werke gehen, welche so häufig die Geburtshelferin jugendlicher Kunstbegeisterung zu sein pflegt. Da werden Stellen aus Blumenthalschen Theaterstücken und Beurteilungen unwillkürlich herausgerissen und aus verfehlten Einzelheiten kühne Schlüsse aufs Ganze gezogen; der Blumenthal der Vergangenheit wird gegen den Blumenthal der Gegenwart ausgespielt, und der harmlose Leser durch den angeschlagenen Brustton der Überzeugung und einen tönenden Wortschwall derart verblüfft, daß er am Ende die Erfolge Blumenthals für gleichbedeutend mit dem Verfall der deutschen Litteratur zu halten geneigt ist. Gegen solche ungeheuerliche Übertreibungen, die von nichts weniger als vornehm abwägender Gründlichkeit und ruhiger Wahrheitsliebe zeugen, muß Einspruch erhoben und den jungen Stürmern geraten werden, lieber bei Blumenthal in die Schule zu gehen, statt ihm den Standpunkt klar machen zu wollen.

In seiner Schule läßt sich viel lernen, denn Blumenthal verfügt — das muß ihm der Neid lassen — neben ausgebreitetem litterarischen Wissen über eine ganz hervorragende kritische Begabung. Man nehme sein Buch „Theatralische Eindrücke" zur Hand, das eine Auswahl seiner besten Zeitungsbesprechungen bietet, jede einzelne sorgfältig durchgefeilt und ergänzt. Welch' eine Fülle feiner Bemerkungen Seite für Seite! Welch' ein scharfer, durchdringender Verstand, welch' eine unerbittliche Logik der Untersuchung offenbart sich in diesen Abhandlungen, die sich wie leichtgeschürzte Plaudereien lesen und doch bei aller Anmut der Form, aller Zierlichkeit des Witzes und der Satire den Ernst der Sache zu wahren wissen! Freilich, die Methode hat manchmal einen Beigeschmack von Jesuitismus. Blumenthal spricht über Wildenbruch — und er naht sich dem Dichter, den Hut in der Hand und ein Lob auf den Lippen, um ihn dann abschätzend zu vermöbeln, daß es eine Art hat. Anders bei Sardou! Den läßt Blumenthal Spießruten laufen, klopft ihn dann freundlich auf die Schulter und scheidet von ihm mit begeistertem Händedruck! Der Leser gewinnt den Eindruck, als ob dieser Wildenbruch trotz all' seiner Vorzüge ein Stümper, und dieser Sardou trotz all' seiner Fehler ein Genie sei. Schließlich merkt er die Absicht und wird verstimmt. Aber abgesehen von solchen Anwandlungen stark persönlicher Natur — wer sich frei davon fühlt, werfe den ersten Stein! — bietet der kritische Stoff, den Oskar Blumenthal in diesem Buche angehäuft hat, genug des Wertvollen und Anziehenden, um ihm unter den lebenden Beurteilern, insbesondere Berlins, einen ersten Platz zu sichern. Er versteht es wie kaum ein zweiter, den Nagel, um den es sich handelt, auf den Kopf zu treffen, eine poetische oder schauspielerische Leistung beim rechten Namen zu nennen!

Über die dichterischen Fähigkeiten Blumenthals hat man viel hin- und hergestritten; die einen haben ihn in den Himmel gehoben, die andern ihm seine Bühnenerfolge nach Möglichkeit zu verbittern getrachtet, und mancher kritische Probepfeil, der von dieser Seite gegen ihn abgeschossen wurde, ist mit einem Tropfen wirksamen Giftes getränkt gewesen. Die Wahrheit dürfte auch hier, wie so oft, in der Mitte liegen. Es wird sich Gelegenheit bieten, später auf diesen Gegenstand zurückzukommen; wir werden ihm nicht aus dem Wege gehen. Für heute nur die sachliche Bemerkung, daß Blumenthal auch als Bühnendichter stetig fortgeschritten ist und in all' und jeder Beziehung ein Streben nach immer höheren Zielen gezeigt hat. Vom „Probepfeil" bis zum „Tropfen Gift" — welch' ein Schritt! Während L'Arronge und Andere tiefer und tiefer in die Sphäre des litterarischen Dilettantentums herabsteigen und mehr und mehr die Fühlung mit dem Geiste der Zeit verlieren, weiß Oskar Blumenthal seine Bühnenbilder immer farbiger auszumalen und immer neue Gebiete des modernen Lebens seinen Zwecken nutzbar zu machen.

Und das erfüllt uns mit frohen Hoffnungen für die Zukunft der Bühne, die seiner eigensten thatkräftigen Inangriffnahme ihre Entstehung verdankt. Ein Theater der Lebenden! Wahrhaftig, es verlohnt sich, diesen fruchtbaren Gedanken, der seit Jahren in Zeitungen und Zeitschriften ein theoretisches Dasein führt, praktisch auszugestalten. Das Berliner „Deutsche Theater", das mit so pomphaften Versprechungen in Erscheinung trat, ist seinen Idealen schnell genug abtrünnig geworden; für den lebenden deutschen Dichter, für die Pflege moderner heimischer Poesie ist kaum ein bescheidenes Eckchen darin übrig gewesen. Und hier ist es ja, wo Oskar Blumenthal „ergänzend eintreten will". Sein zähes Wollen, sein scharfes Verständnis, sein achtbares litterarisches Können geben uns Gewähr dafür, daß er sein Ziel, „die zeitgenössische Bühnendichtung in allen ihren charakteristischen Erscheinungen" zu pflegen, nicht so leicht aus dem Auge verlieren wird. Mag er nun wirklich „parteilos" dabei verfahren! Mag ihn nun wirklich „nur der einzige Ehrgeiz" erfüllen, „zwischen den modernen Bühnendichtern und dem Publikum ein rühriger und vorurteilsloser Vermittler" zu sein! Die „theatralischen Ehrenschulden gegen die Dichter der Gegenwart" werden dann

nicht länger „uneingelöst" bleiben, wir werden hervorragende Werke, wie Wildenbruchs „Neues Gebot" und „Väter und Söhne", nicht länger auf „entlegenen Vorstadtbühnen" aufzusuchen brauchen und Herrn Blumenthal, der als Theaterleiter „allem Kühnen und Unversuchten" nicht „ängstlich auszuweichen" verspricht, gern die kleine Abweichung von seinem Programm gestatten, daß er sein Theater der Lebenden mit dem Werk eines großen Toten eröffnet und mit dem Namen eines großen Toten geschmückt hat!

Berlin. Max Stempel.



Eine sonderbare Geschichte „Wilhelms I. und des Deutschen Reiches".

William I. and the German Empire.

By G. Barnett Smith. London: Sampson Low, Marston, Searle, and Rivington 1888.

Ein leichtfertiger gearbeitetes, oder vielmehr zusammengestoppeltes Buch, als diese sogenannte Geschichte „Wilhelms I. und des Deutschen Reiches", ließe sich kaum denken. Eine Anzahl der bekanntesten geschichtlichen Thatsachen sind aufs Unglaublichste durcheinander geworfen. Mancher wichtigen Vorgänge wird in dem 295 Seiten umfassenden Werke mit keiner Silbe erwähnt. Einzelne Persönlichkeiten von hervorragender Stellung sind ganz unterdrückt; und zwar hat es den Anschein, als ob ihre Nicht-Nennung durch eine gewisse politische Parteilichkeit des Verfassers veranlaßt sei. Die Schreibung von Namen ist mehrfach verballhornt. Kurz, dies Buch, durch welches wir uns mit Mühe durchgeschleppt haben, ist eines der unerquicklichsten Erzeugnisse auf dem Gebiete der zeitgeschichtlichen Darstellung.

Gleich im Eingang werden die Ereignisse, welche in Preußen im Jahre 1847 und in ganz Deutschland in den Jahren 1848—49 spielten, auf die unerhörteste Weise vermengt, sodaß der Leser wie in einem Labyrinth heillos umhergetrieben wird. Von der Deutschen Nationalversammlung, welche bekanntlich, infolge der März-Erhebungen, am 18. Mai 1848 zu Frankfurt unter Glockengeläute und Kanonendonner eröffnet wurde, heißt es auf S. 26:

„Es mag hier erklärt werden, daß die revolutionäre Bewegung des vorhergegangenen Jahres die deutschen Fürsten gezwungen hatte, der Wahl einer Nationalversammlung oder eines allgemeinen Kongresses von Vertretern des deutschen Volkes zuzustimmen. Die Versammlung trat zu Frankfurt 1849 zusammen und wählte den Erzherzog Johann von Österreich zum Reichsverweser, um die Angelegenheiten der deutschen Nation überhaupt zu verwalten. Preußen nahm die Wahl übel auf. Die Versammlung erkor zunächst den König von Preußen als erblichen Kaiser der Deutschen."

Also im Jahre 1849 trat die Deutsche Nationalversammlung zusammen! Und weil Preußen die Wahl des Erzherzogs übel aufnahm, darum erwählte man „zunächst" den König von Preußen! Solche Verkürzung der Geschichte ist wohl kaum noch dagewesen.

Daß der Bundestag zu Frankfurt, in welchem alle deutschen Regierungen, einschließlich Preußens, vertreten waren, vor seiner Auflösung förmlich, namens aller dieser Regierungen seine verfassungsmäßigen Befugnisse und Verpflichtungen an die neue Zentralgewalt übertrug und dieselben „insbesondere mit dem Vertrauen in die Hände Euerer kaiserlichen Hoheit, als des deutschen Reichsverwesers, legte, daß für die Einheit, die Freiheit und die Macht Deutschlands Großes erzielt werde" — davon hat Herr Barnett Smith keine Ahnung, obwohl irgend ein Werk über die Deutsche Revolution ihn darüber im Nu belehren könnte.

Thöricht wäre es natürlich, von einem solchen Geschichtskenner auch nur zu erwarten, daß er deutsche Wörter und Namen richtig abschreiben könnte. Die „allgemeine Wehrpflicht" stellt sich bei ihm sanskritisch, ungeheuerlich als „Allgemeinewehrpflicht" dar. Der Geschichtsschreiber und Volksvertreter Dahlmann heißt bei ihm „Dallmann"; Duncker „Dunker", Festung Lötzen „Lontzeln", Würtemberg „Würtemburg" u. dgl. m.

Manche der merkwürdigen Quellen des Verfasssers sind wohl auf französischem Boden zu suchen, denn Weißenburg und Pfalzburg heißen bei ihm immer noch „Wissemburg" und „Phalsburg" — allerdings eine Mischung französischer und deutscher Schreibart. Die von Freiligrath ruhmvoll besungene Berliner März-Erhebung ist ihm — wiederum französisch — nichts als eine „émeute". Das „Leibregiment", wofür sich eine dem englischen Leser verständliche Übersetzung hätte finden lassen, giebt er als „Leib regiment". Nach sonstigen Proben seines Wissens möchte man beinahe annehmen, daß er „Leib" für einen Personennamen gehalten hat. Von der liberalen Presse sagt er — nachdem er vorher Herrn Lowe angeführt, der eine Lebensbeschreibung des Reichskanzlers verfaßt hat, aus welcher Herr Barnett Smith fleißig abschreibt —, sie habe bei Ernennung Bismarcks geantwortet: „Bismarck — c'est le coup d'état". Die deutsche Presse bedient sich also der französischen Sprache! Wo es sich geschichtlich um den Tod eines Mannes handelt, der im Gefängnis seinem Leben mit eigener Hand ein Ende machte, da behauptet Herr Smith: „er sei hingerichtet worden; was von des Ministers Standpunkt vielleicht nicht die klügste That war".

Daß bei Schilderung der Verfassungskämpfe in Preußen während der Sechziger Jahre dem Leser nichts über die eigentümliche Rolle gesagt wird, welche Lassalle dabei spielte, obwohl der Reichskanzler sich selber später darüber äußerte, wird nach dem Vorhergehenden kaum Wunder nehmen. Nachträglich hören wir: Das Hauptziel der „demokratischen Arbeiterpartei, deren Hauptquartier in Stuttgart und Leipzig war, und die einen Drechsler und Journalisten zum Führer gehabt, sei gewesen, „Europa und insbesondere Preußen und den Norddeutschen

Bund in eine Anzahl kleiner kommunistischer Republiken auseinander zu brechen". Man kann Grundsätze und Ziele dieser Partei sehr wohl mißbilligen; aber solcher Mischmasch und solche Verdrehungen der bekanntesten Dinge sind denn doch nicht erlaubt.

Zu der schleswig-holsteinschen Sache entwickelt der Verfasser ebensoviel Unkenntnis, wie deutschfeindliche Gesinnung. Im übrigen ist seine Darstellung auch hier ein wahres Muster von Kraut- und Rüben-Durcheinander. Er beschuldigt Deutschland eines „Geistes des Übergriffs" und der gewaltthätigen Unterdrückung. Er stellt die Staatsstreichspolitik dänischer Könige über das bekannte verbriefte Recht der Herzogtümer, „zusammen zu bleiben auf ewig und ungeteilt". Dieses verbrieften Rechtes erwähnt er natürlich gar nicht — ob aus Unwissenheit, oder aus Absicht, das bleibe unerörtert.

Den schleswig-holsteinischen Krieg von 1863—64 leitet er mit den Worten ein: „Als das Jahr 1864 anbrach, war noch einige Hoffnung vorhanden, es könne der Krieg abgewendet werden. England sympathisierte stark mit Dänemark in Bezug auf die Schwierigkeiten, welche dasselbe mit — Preußen hatte." Also mit Preußen? Nicht mit der gesamten deutschen Nation, durch welche bekanntlich die Regierungen zu Berlin und Wien erst in die richtige vaterländische Haltung durch eine unwiderstehliche Massenbewegung hineingezwungen werden mußten?

Gleich darauf sagt freilich Herr Barnett Smith selbst, jedoch abermals mit der schauerlichen Verworrenheit, welche seine Darstellungen meistens kennzeichnet: „Österreich und Deutschland, welche im Januar von den deutschen Liberalen als Freunde der nationalen Sache angeklagt wurden, erkannten noch die Rechte Christians IX. auf die ganze deutsche Monarchie unter dem Vertrage von 1852 an." Hier steht „Deutschland" statt Preußens, oder vielmehr statt der Berliner Regierung!

Bei Besprechung des polnischen Aufstandes von 1863—64 treffen wir wieder auf die erstaunlichsten malerischen Verkürzungen. Herr Barnett Smith kennt da in den paar Zeilen, die er einer Erhebung widmet, welche damals ganz Europa aufregte, und die russische Streitmacht fast ein Jahr in Anspruch nahm, nur den Namen Mieroslawski — nicht den Langiewiczs. Von der Haltung Mazzinis in dieser Sache hat er nicht entfernt den richtigen Begriff. In den preußischen Verfassungskämpfen unterdrückt er die Namen der bedeutendsten Fortschrittsführer. Obwohl er nicht bestreiten kann, daß die Verfassungsbestimmungen gewaltthätig gebrochen wurden, vermag er es offenbar nicht über sich zu gewinnen, Männer von ebenso bedeutendem politischen wie wissenschaftlichen Rufe zu nennen, welche in jenen Tagen das Parlamentsrecht vertraten. Herr Smith deutet an, daß er auf dem Standpunkte Carlyles steht. Dieser redete bekanntlich der starken persönlichen Regierung das Wort. Die Stimm-Urnen wollte Carlyle mit den Füßen weggetreten wissen. Dem General Wolseley sprach er einmal die Hoffnung aus, ihn eines Tages das englische Parlament auseinander treiben zu sehen.

„Der Pöbel urteilt nie mit Verstandesgründen" (mobs never argue) sagt Herr Smith bei Erörterung der Berliner März-Ereignisse von 1848. Auf Grund einer der tiefen Quellen, aus denen er schöpft, bezeichnet er kurzweg als „Verleumdungen" die klarsten, von den hervorragendsten Zeitgenossen (man braucht nur an Varnhagens „Tagebücher" zu erinnern) bezeugten Thatsachen, wenn ihm diese nicht in sein Gemälde passen. Indessen genug und übergenug von einem Werke, das den mit den Ereignissen und Persönlichkeiten nicht Bekannten irrlichtelierend täuscht und daher, was Verläßlichkeit betrifft, eigentlich zu den „verbotenen Büchern" zählt.

Hugo Hardegen.



Zur Geschichtslitteratur Frankreichs.

Unter den französischen Geschichtsschreibern der Gegenwart nimmt der Herzog von Broglie eine hervorragende Stellung ein.

Während sich in dem letzten Jahrzehnt eine Reihe namhafter Forscher, wie Boulay de la Meurthe, Albert Sorel, A. Chuquet u. a. mit einer quellengetreuen Klarlegung der französischen Staatsumwälzung beschäftigen, setzt der Herzog de Broglie mit Benutzung neu entdeckter Urkunden seine Untersuchungen über das Zeitalter Ludwigs XV. fort. Frühere Arbeiten über die römische Geschichte im vierten Jahrhundert, über Julianus Apostata und Theodosius hatten ihm schon vor 25 Jahren einen Platz in der Académie française verschafft. Allein seine staatsmännische Thätigkeit als Abgeordneter, Gesandter und Minister, die er nach dem unglücklichen Kriege von 1870—71 auszuüben hatte, hielt ihn fern von seinen Studien, und erst nachdem ihn seine Mißerfolge auf staatsbürgerlichem Gebiete von jeder öffentlichen Stellung zurücktreten ließen, widmete er wieder alle seine Kräfte der Geschichtswissenschaft.

So erschienen von ihm: Le secret du roi, correspondances secrètes de Louis XV avec ses agents diplomatiques — Frédéric II et Louis XV — Frédéric II. et Marie-Thérèse — hieran schließt sich das in diesem Jahre in zwei Bänden veröffentlichte Werk: Marie-Thérèse, Impératrice, 1744—1746. Paris, Calmann Lévy. Dasselbe erschien als eine Reihe von Abhandlungen im vorigen Jahre in der „Revue des deux mondes" und erregte schon hier allgemeine Aufmerksamkeit durch eine Fülle feiner Bemerkungen, die zum Teil aus wenig bekannten Urkunden geschöpft waren, durch klare und unparteiische Auffassung der in jenen Jahren so verwickelten staatlichen Verhältnisse und durch eine warme oft schwungvolle, aber niemals hochtrabende Darstellungsweise.

Während aber Broglie in der „Revue" dieses Werk bezeichnete: Etudes diplomatiques, la seconde lutte de Frédéric II et de Marie-Thérèse, d'après des documents inédits, hat er für die Buchausgabe

den Titel gewählt: Marie-Thérèse, Impératrice, und zwar ohne recht ersichtlichen Grund. Man wäre danach berechtigt, eine Charakteristik der Kaiserin, eine Darstellung ihrer kriegerischen und volkswirtschaftlichen Unternehmungen von Broglie zu erwarten. Aber von diesen Dingen wird in dem Werke nichts oder verschwindend wenig gesprochen; es behandelt fast ausschließlich die militärische und staatliche Teilnahme Frankreichs an dem österreichischen Erbfolgekriege in den Jahren 1744—1746 und führt uns vor Augen die staatsmännischen Beziehungen zwischen Friedrich II. und Ludwig XV. und die geheimen, hinter Friedrichs Rücken gepflogenen Umtriebe zwischen den französischen und österreichischen Gesandten.

So kommt er denn auch am Schluß seiner geschichtlichen Untersuchung zu dem Ergebnis, daß es lächerlich sei zu behaupten, Frankreich habe vor Ausbruch des siebenjährigen Krieges Preußen nur deshalb verlassen und sich auf Seite des eigenen Gegners gestellt, weil Maria Theresia mit der Pompadour liebäugelte und Friedrich der Große sich unvorsichtige Scherze über Ludwigs XV. Liebschaften erlaubte, wie noch jetzt in allen Geschichtsbüchern zu lesen sei; der wahre Grund dieser unerwarteten Wandlung ist, nach Broglie, ernsthafter und liegt tiefer. „Das plötzliche Entstehen einer großen bewaffneten Macht in den Ebenen Brandenburgs," sagt er, „mußte ohne Frage die alten Bündnisgruppen (l'ancien système fédératif) Europas verändern, ebenso wie ein neuer Planet, der zufällig im Weltraum auftaucht, die ganze Ordnung des Sonnenplanes, wie ihn Kopernikus und Newton darstellen, notwendig stören muß." (II, 403.) Leider ging den französischen Staatsmännern diese Erkenntnis zu spät auf. Hätte Ludwig XV. die geheime „Konvention" von Hannover zwischen Preußen und England benutzt, wie ihm wiederholt angeboten wurde, um Friedrich, als den ersten Abtrünnigen, zu verlassen, wäre eine bis jetzt selbst von Arneth und Droysen nicht voll gewürdigte oder gekannte Verhandlung zwischen Ludwigs Gesandten Vaulgrenant und dem österreichischen Harrach während der Schlacht bei Dresden zum Abschluß gekommen, so würde Frankreich in jenem Kriege nach fünf Jahren blutiger Kämpfe ehrenvollere Erfolge aufzuweisen haben. „Ces deux faits, l'un trop négligé, l'autre resté inconnu jusqu'à nos jours, jettent une vive lumière sur la suite des événements dont nous subissons encore, même aujourd'hui, la conséquence." (II, 404.)

Der dritte schlesische Krieg wäre dann sofort ausgebrochen und Friedrich hätte keinen Soubise oder Clermont zum Gegner gehabt, sondern Moritz von Sachsen, der das Heer gewiß nicht zu den Niederlagen bei Roßbach und Minden geführt hätte.

Richelieu, Mazarin oder Ludwig XIV. würden sich jene günstige Gelegenheit nicht haben entgehen lassen, aber das Genie dieser Männer war zu Grabe getragen.

Auch gab es in Frankreich mehr Schwärmer für Friedrich den Großen als für Maria Theresia. Zu diesen gehörte vor allem der damalige Minister d'Argenson, ein Freund und Gönner Voltaires; von letzterem hatte d'Argenson auch die feste Überzeugung, daß mit Friedrich „la vertu et le génie étaient montés sur le trône." (I, 92.)

Broglie behandelt eingehend das Verhältnis Voltaires zu d'Argenson und hebt auch noch an anderen Stellen die Rolle hervor, welche der Dichter in jener Zeit spielte. So mußte Voltaire, als Elisabeth von England sich zur Friedensvermittelung anbot, den sehr geschickt abzufassenden Brief an die Zarin schreiben. Diese Gelegenheit benutzte der Dichter, um seine Henriade mitzusenden, mit einer Widmung, in welcher er sagte, er habe Elisabeth von England besungen und wünsche nichts sehnlicher, als eine andere Elisabeth zu feiern, „qui égalait la première par sa magnificence en la surpassant par ses autres vertus" (I, 327). Bei der Vermählungsfeierlichkeit des Dauphin hatte Voltaire, der sich damals „au comble de la faveur" befand, ein Bühnenstück geschrieben „La Princesse de Navarre", in welchem allerdings mehr die Musik und die Tänze als die Verse gefielen; aber Voltaire wurde „historiographe" und erhielt ein Jahrgehalt von 2000 Livres. So hielt er es denn auch für seine Pflicht, nach dem glänzenden Sieg bei Fontenoy die französischen Helden zu besingen. Da er aber in dreihundert Versen nahe an sechzig Personennamen nennen mußte, um es allen recht zu machen, so wurde das Gedicht ziemlich schwerfällig und langweilig; bald erschienen denn auch Parodien; so erwähnt Broglie: „La plainte du curé de Fontenoy", in welchem der Pfarrer von Fontenoy den Dichter beschuldigt, ihm in der Ausstellung von Totenscheinen Erwerbschaden zu machen.

In einem andern Spottgedicht heißt es:

> Il a loué depuis Noailles,
> Jusqu'au moindre petit morveux,
> Portant talon rouge à Versailles . . .

Auch macht Broglie dem Dichter den Vorwurf, er habe die Verdienste der einzelnen Heerführer nicht zu schätzen verstanden, Richelieu sei zu hoch gepriesen, Moritz von Sachsen nicht genug gewürdigt; letzterem sei der Sieg zu verdanken.

Diesen Sieg bei Fontenoy hält Broglie überhaupt für die letzte schöne Ruhmesthat des alten Frankreichs; er vergleicht jene ritterlichen Tage mit der Verworrenheit und Unrast der Gegenwart: „Tous les dons que la fortune nous a ravis, peuvent nous être rendus; notre influence abaissée peut se relever, la frontière rétrécie peut s'étendre. Mais cette grâce qui parait le front de la France d'une beauté originale . . . tout cet éclat, en un mot, qui charmait le monde et qui séduit encore l'histoire, qui jamais pourra nous le rendre?" (I, 448.)

Man merkt es dem Geschichtsschreiber an, wie oft ihn ein bitterer Groll gegen Preußen ergreift; und doch kann er sich dem mächtigen Eindruck nicht verschließen, den Friedrich der Große auf jeden ausübt, der unbefangen die Geschichte desselben erforscht.

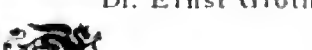
Daß Friedrich die französischen Gesandten gerade nicht sehr höflich behandelt, hätte Broglie aber

besser auf Rechnung der Gesandten und der französischen Staatskunst schreiben sollen.

Wie hätte der König seinen berechtigten Unwillen über Ludwigs Unthätigkeit auch anders äußern sollen, als in scharfen aber witzigen Bemerkungen. „Pouvez-vous me dire, monsieur," sagt er zu Du Mesnil, „ce que devient le quadruple Xénophon?" — „Sire, je connais pas son nom." „Eh! c'est le maréchal de Broglie, qui s'est retiré de Bavière avec quarante mille hommes, tandis que Xénophon n'en eut jamais que dix mille."

Besonders entrüstet ist Broglie über Friedrichs Verhalten, als es sich darum handelte, den in Elbingerode verhafteten und später nach England geschafften Gesandten Belle-Isle zu befreien. Aber der König machte darüber seine Späße und fragte auf einem Maskenball verkleidet einen französischen Edelmann: „Kennen Sie mich? Ich bin der Amtmann von Elbingerode, eben derselbe, der den Herrn von Belle-Isle festgenommen hat," und indem er auf seinen Begleiter wies, „das ist der Dragoner, der ihn in Osterode bewahrt. Fragen Sie ihn 'mal, ob es nicht wahr ist."

Danzig. Dr. Ernst Groth.



„Die Frauen Salonas".

Tragödie mit Chor in 1 Akt von Herm. Lingg*).

Von Adolf Schafheitlin.

Daß wir Bühnen hätten, wie die Alten in Taormina, am Bergabhang; oder wenn das nicht möglich, inmitten eines hohen Fichtenwaldes. Da würde wohl niemand wagen, Sehnsucht zu tragen nach dem Flitterputz von Skandalstücken!

In der Stille eines ernsten Fichtenhaines las ich das kleine Bühnengedicht Hermann Linggs, das den obigen Titel führt.

Diocletian, freiwillig vom Throne gestiegen, wandelt in einsamer Muße in der Halle seines Gartenschlosses zu Salona am adriatischen Meer. Er denkt zurück an die weltgebietende Größe, der er entsagt, sieht die Stille der Vergessenheit, in der er jetzt weilt und bereut seine Wahl nicht. Denn

> „Ach, wenn wir aller Wünsche Ziel errangen,
> Erst dann empfinden wir mit ganzer Wucht,
> Wie nichts, wie eitel alles ist!"

Doch aus seinem Frieden stört ihn der Krieger Herodian, Abgesandter des Licinius, der kommt, den greisen Cäsar zu ermorden. Denn der neue Imperator, der jenem alles verdankt, ist eifersüchtig auf den Ruhm des alten Herrschers. Diocletian, der sich eben noch glücklich pries, der Welt entsagt zu haben — und nun durch die Forderung des Herodian, sich selbst den Tod zu geben, so furchtbar vom Schicksal beim Wort genommen und vor den plötzlichen Tod gestellt — das ist von erschütternder Tragik. Doch die Heldenseele des alten Imperators siegt; er geht, sich dem Tode zu weihen. Herodian bleibt allein zurück, beschämt vor der Geisteshoheit dessen, den er zwingt, zu sterben. Da — aus geheimer Pforte — stürzen die Furien empor, Schrecken im Blick. Vor dem erstarrenden Herodian ertönt ihr dunkles Lied:

> „So bestürmten den Wall und der Feinde Gezelt
> Unsre Mütter dereinst in dem Krieg um die Welt.
> Sie befreiten die Stadt, denn sie schwangen mit Mut
> In der rächenden Hand die zerstörende Glut —"

Die Frauen Salonas sind's, die alljährlich den Tag feiern, an dem sie einst, als Furien verkleidet, die Feinde von den Mauern ihrer Stadt geschreckt. Sie wollen in das Gemach des Cäsars dringen. Herodian weist sie zurück:

> „Diocletian ist nicht mehr!" —
> „Er ist nicht mehr? . . Wer war der Mörder?
> Du mußt es wissen, Du warst hier!" —
> „Nur was ein Höchster anbefahl, geschah." —
> „Ein Höchster — wer?"
> „Roms Imperator."
> „Ha!
> Und Du warst sein Vollstrecker, Du hast ihn
> Ermordet . . .
> Da steht er, der den Mord beging — er sterbe!"

Die Frauen dringen erbittert auf ihn ein. Herodian sinkt, von ihnen durchbohrt, als oben Diocletian erscheint. Die Frauen umringen ihn, jubelnd, daß er lebe. Aber er winkt sie ernst ab. Er ist bereit, diese

> „Von solcher Schmach und Unthat wie von Beulen
> Befleckte Welt"

zu verlassen.

> „Lebt alle wohl! Singt, wenn nun bald Cypressen
> Mein Grab umschatten werden, singet mir
> Ein Hirtenlied!"

Doch da stürmen die Helfershelfer des Herodian in die Halle. Sie erblicken diesen erschlagen und wollen schon die racheglühende Hand an die Frauen legen, als Diocletian ihnen gebietend zuruft:

> „Halt! Haltet ein, senkt, Römer, eure Waffen!
> Des Richters Werk ist hier gethan! Geht hin,
> Sagt euerm Herrn: er brauche länger nicht mehr
> In Furcht zu sein vor Einem, der ihn hoch hielt,
> Und den er zwingt, nicht nur zu sterben, sondern
> Auch mit Verachtung gegen ihn zu sterben! —
> Zeus und Athene, euch den Weihegruß,
> Empfanget dieses euch geweihte Leben!"

Und wieder ertönt der Eumeniden Chor.

All' dieses sah ich vor meinem Auge vorüberschweben. Die wunderbare Musik der Verse zauberte mich in jene Zeiten zurück, wo noch Wohllaut die erste Bedingung für den Bühnenvortrag war: nach Hellas und Großgriechenland. Aber deutsche Verse und deutsches Land, sie umgaben mich. In dem Dämmerlicht des hochstämmigen Haines umstand mich eine Heldenschar. Die Schläfen, geschmückt mit dem frischen Lorbeer aus großem Kampf, sehnte jetzt sich ihr Herz — nicht nach überkünsteltem Sinnetrug, sondern nach großen, tiefsinnigen Vorgängen, nach Seelenlauten. Einen Heldengesang verlangten sie, würdig ihrer selbst, würdig des Landes, für das sie geblutet. Und so standen sie schweigend und lauschten dem Schicksalslied:

> „Was erschüttert euch so, daß ihr stehet und sinnt?
> Es entsinkt euch das Schwert, denn die Klage beginnt,
> Und die Klage, sie zeugt
> Von dem großen Geschick, das allein uns beugt.
> Es beschützet davor nicht die Höhe der Macht,

*) München bei Th. Ackermann.

Nicht die Liebe, wie sehr sie sorget und wacht.
Das Verhängnis kommt, wenn die Zeit sich erfüllt,
Es schreitet heran unnahbar und hüllt
Die vergessene Schuld und den Rächer zugleich
In ihr finsteres Reich —
So bahnt es die Wege der Zukunft!"

Von ernsten Frauenlippen erklang es und verständnisreich folgten Mannesseelen dem Gesang, bis er leise dahinschwand. Wo waren die Lauschenden? Fichten nur um mich, dämmernd im Abendlicht! Doch horch, was säuseln ihre Wipfel? Der Wald fing das Lied auf, der deutsche Wald bewahrt', er trug es weiter mächtig, brausend, wie Meereswellen wenn Menschenherzen es nicht hören!

(Ludwigshafen am Bodensee.)

Litterarische Spezialisten.

„Wir leben in einer praktischen Zeit
Und alles treibt sich gewerblich . . ."
Heinrich Leuthold.

Jawohl: „Spezialisten". So wie sich unter den Ärzten Heilkünstler für Augen-, Ohren-, Magen- oder Halskrankheiten ausgeschieden haben, so ist es auch in der Welt der Litteratur Sitte geworden, sich auf ein „Fach" zu werfen, auf welches, darüber entscheiden Neigung und Zufall.

Ich kenne einen sammelfleißigen Schriftsteller, der jährlich seine paar tausend Künstleranekdoten zu verzehren hat, er kennt das Leben aller berühmten Schriftsteller, aller großen Schauspieler, der Maler und Bildhauer, Musiker und Komponisten sehr genau, freilich nur aus dem anekdotischen Gesichtswinkel; er besitzt ein vortreffliches Gedächtnis und erinnert sich, wenn Gelegenheit ist, es anzubringen, „sehr lebhaft" eines Zusammentreffens der unvergeßlichen Goßmann (Prokesch-Osten) mit dem Altmeister Laube auf der Brunnenpromenade in Karlsbad, oder er hat einer launigen Unterhaltung zwischen dem sonst so schweigsamen Makart und dem genialen Komponisten Strauß auf der Esplanade in Ischl beigewohnt, er war Zeuge wie der alte Döring diesen oder jenen feinsinnigen Kalauer zum Besten gab, wie die berühmte Hofschauspielerin X sich in Ostende gegen die übertriebenen Hôtelpreise sträubte, er kennt die Umstände, unter welchen der vielgenannte Fürstenmaler Z. an den englischen Hof kam, ihm sind die lustigen Einzelheiten des ersten Auftretens unserer nunmehr gefeierten ** von vertrauenswürdiger Seite verbürgt worden, er erinnert sich mit Vergnügen der anregenden Stunden in der Gesellschaft des großen N., der geistreichen X, wobei es immer auf irgend einem zu erzählenden Spaß hinausläuft, er hat mit eigenen Ohren gehört, wie die witzige Primadonna dem großen Staatsmann B. eine schlagfertige Antwort gab u. s. w. u. s. w. Er sammelt kleine Züge, bemerkenswerte Aussprüche, interessante Erinnerungen, wie ein anderer Briefmarken, Pferdebahnbillets oder Monogramme sammelt; sein Gedächtnis ist ein Bort mit unzähligen kleinen Fächern, man öffnet eines und aus allen Zeiten und Orten zusammengetragene „Erinnerungen" springen heraus, und die Leserwelt, welche für eine Anekdote dankbarer ist, wie für die gründlichste und sachgemäße Schilderung oder Würdigung eines Lebenslaufes, ist damit zufrieden. Wer von dem großen Cäsar auch sonst nichts weiß, dem ist sicher bekannt, daß er einmal das stolze Wort „Veni, vidi, vici" ausgesprochen hat, und selbst diejenigen, die über Alexander des Großen Thaten nur sehr mangelhaft unterrichtet sind, wissen am Ende doch, daß er einmal „Wenn ich nicht Alexander wäre, möchte ich wohl Diogenes sein," gerufen haben soll — mindestens aber haben sie von seinem kühnen Ritt auf dem unbändigen Pferd aus seines Vaters Stall gehört und Kolumbus brauchte Amerika nicht entdeckt zu haben, der Kniff, wie er ein Ei zum Stehen brachte, hat ihn unsterblich gemacht.

Der litterarische Anekdoten-Onkel ist ein stets gern gesehener Gast, er stellt sich regelmäßig ein, wenn eine Berühmtheit aus dem Leben geschieden ist, man erkennt ihm willig die Berechtigung zu, durch die Thräne der Trauer lächelnd, sich plötzlich heiterer Züge aus dem Leben des Entschlafenen zu erinnern, der milde Ton seiner Erzählung wirkt wohlthuend und vermischt sich zum Einklang mit den dumpfen Grabgesängen ernsthafter wehmütiger Todesnachrufe.

Eine andere Besonderheit unter den vielen, deren vollständige Aufzählung diesem Artikel den Charakter einer anspruchslosen Studie streitig machen würde — ist der Kaminplauderer, ein aus dem tändelnden, plauderfrohen Paris nach Deutschland verpflanztes — Unkraut. Wir alle kennen ihn. Er ist unbezwinglich und unwiderstehlich, er besitzt eine glänzende Dialektik, die nimmer versagt, eine beneidenswerte Schlagfertigkeit, eine wohlerzogene feingebildete Zunge, seine Gebärden sind die eines Mannes von Welt und eine geistreiche Spottlust macht das Geplauder mit dem liebenswürdigen Schwerenöter zu einem der erlesensten Genüsse. Das bevorzugte rosige kleine und feinmodellierte Ohr, vor welchem sein Witzfeuerwerk abgebrannt wird, gehört einer schönen und geistreichen Frau an, die eine entzückende Art besitzt, sich für kleine Bosheiten zu rächen, eine Dame, welche die reizenden Schwächen ihres verehrten Geschlechts mit bezauberndem Mangel an Logik als berechtigt oder unverschuldet hinzustellen weiß, eine Partnerin, die entwaffnet, die verführt. Sie besitzt den unbeschreiblichen Reiz einer interessanten Weltdame, alle äußeren Vorzüge und der Glanz einer wählerischen Erziehung umgeben sie; man braucht sie nur in der lauschigen Ecke, vom rötlichen Schimmer des Lampenschleiers übergossen mit dem Fächer spielen zu sehen, um sein Entzücken, seine treue Anhänglichkeit zu begreifen. Ach und es ist so fein und vornehm, man denkt sofort an das Haus jenes Reichen, von dem der selige Kalisch irgendwo rühmte: „Von oben bis unten war alles mit Kaviar bestrichen." — Sie ist gewöhnlich Baronin und er besitzt den akademischen Grad eines „Doktors", das ist nun einmal Sitte. Sie sitzen beim Kamin, wie dies bekanntlich in den deutschen Empfangssälen allgemein üblich ist — sie sind von diesem Lieblingsplätzchen gar nicht wegzukriegen, obwohl

der moderne mittelalterliche Erker vielleicht ein geeigneterer und natürlicherer Schauplatz für dieses ritterliche Wortgeplänkel, für dieses glänzende Witzturnier abgeben würde. Der Kaminplauderer ist der beneidenswerteste unter allen Genossen, denn ach, er ist zweifellos noch so reich an Illusionen, und steckt wahrscheinlich noch so tief in jenem unbefangenen Zustand, den Heine einmal zutreffend aber grob „holde Jugendeselei“ nennt.

Ein neuartiger Zweig der Zeitungsschriftstellerei ist die „feuilletonistische Städtevergleichung“. Dieses Fach dürfte nicht viel älter sein, wie der Aufschwung, die Blüte der deutschen Reichshauptstadt. Seither ist es Sitte geworden, Berlin mit Wien oder mit Paris zu vergleichen, ja, man kann von einem Berufszweig sprechen; es giebt Leute die davon leben, daß sie die deutsche Hauptstadt mit der „lustigen Kaiserstadt“ an der Donau vergleichen, die sich davon ernähren, daß sie die Frage erörtern, welcher dieser beiden Hauptstädte der Vorzug gebührt? — Dieser beliebte Stoff ist immer wieder und für die Zeitungen aller Parteirichtungen zu verwenden, ja, man braucht nicht einmal in Wien oder Berlin zu leben, um in diesem anziehenden Streit ein kräftig Wörtlein mitzureden, man kann in Magdeburg oder sonst wo sitzen. Die Vorzüge und Nachteile der beiden Nebenbuhler sind ja bekannt. Der Wiener ist leichtlebig, der Berliner ernst, arbeitsam und zurückhaltend, die Wiener „Maodl'n“ — ein unglücklicher Versuch ein Dialektwort einzuflechten, schadet der Wirkung nicht im geringsten, also sind die Wienerinnen „bildsauber“, die Berlinerinnen gebildeter und tiefer. Der Berliner spricht nicht viel, während das Wiener Kind alias Früachtl (schon wieder falsch!) sich vor Mitteilungslust nicht zu lassen weiß und „halter“ immer spricht. Wenn die Völkerpsychologie in ihren kleinsten Erscheinungen abgethan ist, kommen die Vergleichungen der Städte als solche an die Reihe. Auch darüber läßt sich ein zutreffendes Urteil leicht fällen, denn selbst die Bürger von Insterburg, Stallupönen und Gumbinnen wissen nachgerade, daß der Wiener Fiaker nur dann mit der Berliner Droschke zu vergleichen ist, wenn man es darauf anlegt, diese herrliche Blüte des echten feschen Wienertums zu beschimpfen. Und dann die Hauptsache, die Theater: der Umstand, daß Wien kaum ein paar Schauhäuser erhalten kann, vom mangelnden Nachtleben ganz abgesehen, beweist klar den Rückgang der österreichischen Reichsstadt, während Berlin etwa 36 Bühnen — ohne das anatomische „Theater“ — besitzt. Wie stolz das klingt. Davon, daß sich diese 10 bis 12 Bühnen, die wir in Wirklichkeit besitzen, mit Ausnahme der Hoftheater, ziemlich mühselig durchschlagen, steht ja nichts auf den Ankündigungssäulen; dieser nicht unwichtige Umstand entzieht sich daher der Erwägung unseres für das Berliner Theaterleben schwärmenden Städtevergleichers. Diese Spezialisten gehen übrigens mit um so größerer Wärme und Gründlichkeit vor, je oberflächlicher sie die eine oder die andere Hauptstadt kennen. Natürlich geschieht es ihnen auch, daß sie schweren Irrtümern verfallen, wie es der schreibefrohen Gräfin Hahn-Hahn erging, die einmal nach dem schönen Baden bei Wien kam und sich durch den Umstand, daß sie am Marktbrunnen mehrere slovakische „Rastelbinder“ ihr frugales Mittagbrot verzehren sah, verleiten ließ, in ihren Reisebrief die Bemerkung einzufügen: „Die Bewohner von Baden sind schmutzig, sie versammeln sich mittags am Marktplatz, wo sie ihr aus Schwarzbrot und Speck bestehendes Mittagmahl einnehmen.“ — Auch dem wanderlustigen Gustav Rasch, seligen Angedenkens, sind solche Mißgriffe nicht erspart geblieben. Da wären wir bei den „Reiseschriftstellern“ angelangt, sie bilden gleichfalls einen eigenen Geschäftszweig, auch sie gehören zu den „litterarischen Spezialisten“, deren Charakteristik mit diesen Zeilen, wie gesagt, nicht zu erschöpfen ist.

Berlin. Paul von Schönthan.



Litterarische Neuigkeiten.

Polnische Litteratur. Unter der Redaktion des polnischen Litterarhistorikers und verdienstvollsten Mickiewiczforschers, Dr. Peter Chmielowski, erschien in Warschau die erste, allen Ansprüchen einer Klassikeredition entsprechende Gesamtausgabe der Schriften Adam Mickiewiczs. Die vier Bände dieser Ausgabe — welche auch mit einem Bildnisse und einem Lebensabrisse des Dichters versehen ist — enthalten manches Neue, was bisher nur in Handschriften vorhanden war. Neben dem Bruchstücke eines Dramas. „Jakob Jasiński“, Arbeiten didaktischen Charakters, wie „Der große Zukunftskrieg“, „Alexander Puszkin“, „Über den Volksgeist“, „Über die Vernünftigen und die Wahnsinnigen“, „Über die Bestrebungen der Völker“, „Mazzini und die Mazzinisten“, „Der Sozialismus“, „Die Bauern“; ferner das Märchen „Zywila“, mehrere Gedichte zweifelhafter Authentizität und polnische Übersetzungen der französischen Schriften Mickiewiczs. Fast gleichzeitig erscheint zu Lemberg eine interessante bibliographische Arbeit unter dem Titel „Commencement du prémier livre du poeme d'Adam Mickiewicz „Monsieur Thadée“, traduit en neuf langues européennes.“ Mickiewiczs Meisterwerk wurde übersetzt. ins Böhmische von Sobotka 1868, von Tesar 1873, von Goll 1878, von Krasnohorska 1882; ins Russische von Berg 1875, auch von Palmin und Benediktow; ins Kleinrussische von Wolyneć 1874; ins Weißrussische von Marcinkiewicz 1859, von Jelski 1885; ins Französische von Gasztowt, hierauf von Gr. Przezdziecki 1876; ins Italienische von Arigo Boito 1871; ins Spanische von Leon Medina 1875; ins Englische von Maude Ashurst Biggs 1885; ins Litauische von Bischof Baranowski; ins Deutsche endlich von Spatzier 1836, von Lipiner 1882. — Die nur in einer geringen Anzahl von Exemplaren gedruckte Schrift ist in erster Linie für auswärtige Bibliotheken bestimmt und hat den Zweck, die Schrifttümer, welche sich bis nun das Mickiewiczsche Epos nicht angeeignet, zu einer Übertragung desselben anzuregen. — In London erscheint die englische Ausgabe der „Memoiren des Fürsten Adam Czartoryski“, redigiert von Adam Gielgud. Die Ausgabe ist viel reichhaltiger als die französische von Mazade. Sie erzählt das Leben des Fürsten bis zu seinem im Jahre 1862 erfolgten Tode, und bringt manche bis jetzt nicht veröffentlichte Dokumente, betreffend die Unterhandlungen des Fürsten mit Pitt, Fox, Lord Brougham und Palmerston. — Der bekannte polnische Erzähler T. T. Jeż (Z. Miłkowski) bringt in seinen „Erinnerungen“ interessante Details aus dem Leben J. Kraszewskis, insbesondere über dessen Lebensgefährtin Frau Heinitz. — Im Augustheft des Warschauer „Athenäum“ findet sich eine anerkennenswerte Studie Mazanowskis „Über die Entwickelung der deutschen Ästhetik“. —g.—

Verantwortlicher Herausgeber: Wolfgang Kirchbach in Dresden. — Verlag des Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes in Dresden-Neustadt.
Druck von Johannes Päßler in Dresden.

57. Jahrgang. Dresden, den 22. September 1888. Nr. 39.

DAS MAGAZIN

FÜR DIE LITTERATUR DES IN- UND AUSLANDES.



WOCHENSCHRIFT DER WELTLITTERATUR.

Herausgeber: Wolfgang Kirchbach in Dresden.

Erscheint jeden Sonnabend. — Preis 4 Mark vierteljährlich. — Bestellungen werden von jeder Buchhandlung, jedem Postamt (Nr. 3589 der Postzeitungsliste) sowie vom Verlage des „Magazin" in Dresden-N. entgegengenommen. Anzeigen werden mit 25 Pf. für die viergespaltene Nonpareille-Zeile berechnet.

Die akademische Frau.

Von Johannes Flach.

In Amerika ist vor einigen Jahren das Verlangen ausgesprochen worden, daß die Frau, wenigstens die alleinstehende Frau, bei den Wahlen stimmberechtigt sein sollte, und dies Verlangen hat in einigen Kreisen Englands, wo bekanntlich jede, auch die thörichste Neuerung einen fruchtbaren Boden findet, einen lauten Widerhall gefunden. Als dann einige Zeit später der Roman „Endymion" in England erschien, in welchem einer der größten Staatsmänner und bedeutendsten Schriftsteller des Landes, Lord Beaconsfield, nach seinen eigenen Erfahrungen schilderte, in welcher Weise die Karriere selbst für die höchsten Staatsämter in England vor sich zu gehen pflegte, entstand in der kultivierten Welt ein allgemeines Staunen darüber, daß ausschließlich ränkesüchtige und einflußreiche Frauen den Boden für dieses Vorwärtskommen zu glätten, die Hindernisse hinwegzuräumen und die letzten, entscheidenden Schritte zu veranlassen die Aufgabe haben, so daß ohne einen derartigen, schwerwiegenden Einfluß einer angesehenen Frau eine solche Staatslaufbahn heute kaum noch bewerkstelligt werden könne. Diese in jenem Roman geschilderten einflußreichen Frauen bestanden aus verwöhnten, gesellschaftlich hervorragenden Erscheinungen, welche einen gewöhnlich älteren Ehemann, der entweder sehr reicher und dadurch allmächtiger Bankier oder sehr hoher Staatsbeamter war, in der Weise zu lenken vermochten, daß er in Personalfragen den Wünschen der Ehegattin unbedingten Gehorsam gewähren mußte.

Besonders auch in Deutschland erregte diese Darstellung, die ohne allen Zweifel vollständige Glaubwürdigkeit beanspruchen dürfte, allgemeines Erstaunen und man pries die deutschen Verhältnisse, in denen doch in ganz anderer Weise die wirkliche Befähigung und das Talent anerkannt würden und ohne die Hilfe weiblicher Bahnbrecher ihren sichern Weg zurückzulegen im stande wären. Gewiß hatte man insofern Recht, als allgemein bekannt ist, daß die größten Staatsmänner, welche Deutschland hervorgebracht hat, ihren Weg selbständig gemacht und in einer unbedeutenderen Stellung schon die Aufmerksamkeit des regierenden Fürsten oder seines entscheidenden Ministers auf sich gezogen haben, bis sie dann in einem geeigneten Augenblick zu der hervorragenden Stellung herangezogen wurden. Es ist kaum nötig, an das Beispiel des Fürsten Bismarck, oder des unseres allgebietenden Lenkers des Post- und Telegraphenwesens, Herrn Dr. v. Stephan, zu erinnern. Gehen wir aber zu anderen Ständen über, so ist beispielsweise ebenso bekannt, wer zuerst auf den Kriegsminiser v. Roon, den Schöpfer der preußischen Heereseinrichtung aufmerksam machte, wie, wer das bahnbrechende Genie des Feldmarschall v. Moltke oder des Grafen v. Waldersee oder des Generals v. Blumenthal zuerst erkannte, oder durch welche Eigenschaften der frühere deutsche Gesandte in Rom, Baron v. Keudell, seine wichtige Stellung erhalten hat. In keinem der genannten Fälle ist auch nur der geringste Einfluß eines weiblichen Wesens wahrnehmbar, durch welches eine Gönnerschaft oder ein Heranziehen oder eine Empfehlung und Vermittlung ausgeübt worden ist. Ja, es ist bekannt, daß manche auch trotz der Ungunst weiblicher Widersacher eine glänzende und ihren Fähigkeiten entsprechende Laufbahn genommen haben. Und so können wir allerdings, wie es scheint, mit Stolz behaupten, daß die großen staatsgebietenden und schöpferischen

Männer des deutschen Vaterlandes ihren Weg ohne weibliche Hilfe zu machen pflegen, und daß es wohl, zumal in dem vorsichtigen, umsichtigen und im wesentlich sachlichen System der Staatsverwaltung in Preußen liegt, daß die richtigen Männer gefunden und an die richtigen Plätze hingestellt werden, ohne daß eine Hilfeleistung maßgebender Damen dazu notwendig wäre.

Wenn die Beobachtung eines berühmten Geschichtsschreibers richtig ist, daß bei aufstrebenden und blühenden Staaten der Mann im Vordergrund steht, bei abwärts gehenden und verkommenen dagegen die Frau, so ist ausgemacht, daß die deutsche Nation sich noch im Vollgenuß ihrer Blüte befindet, wie das entgegengesetzte Urteil bekanntlich von hervorragender Seite über Frankreich gefällt worden ist. Denn fast in allen Verhältnissen steht die deutsche Frau nicht im Vordergrund, sondern der Mann. Ja, man wird noch mehr sagen können, daß die Frau bei den Germanen durch die Überlieferung der Vorzeit vielfach zu sehr im Hintergrund gestanden hat, ganz im Gegensatz zu den Gewohnheiten der romanischen Völker, und selbst in den gebildeten Ständen nur die Sklavin der Männer gewesen ist, welche ihm Kinder geboren und Essen gekocht hat. Daß erst durch die als Wirkung des Christentums aufzufassende Teilnahme der Frau für die Angelegenheiten des Mannes, z. B. auch für seine staatsbürgerliche und religiöse Überzeugung, durch ihr Verständnis für alles, was das Wohl und Wehe ihres Mannes betrifft, durch ihr Eingeweihtwerden in die Berufsthätigkeit desselben das Band der Ehe wegen der geistigen Übereinstimmung fester und unauflöslicher wird, dürfte kaum zweifelhaft sein, und deshalb gehören schon heute diejenigen Frauen keineswegs zu den seltenen Ausnahmen, welche im stande sind, ihren Mann in seiner Thätigkeit zu unterstützen, z. B. durch Anfertigung von Druckberichtigungen, durch Abhaltung von Musik- oder anderen Stunden usw. Aber eine bestimmte Grenze muß hier vorgeschrieben sein, daß die Frau nicht in den Angelegenheiten von Einfluß ist, in denen das Urteil des Mannes über die Leistungen und amtlichen Fähigkeiten anderer Persönlichkeiten zu entscheiden und deren Schicksal zu bestimmen hat, weil hierzu eine Fachsicherheit gehört, die selbst der gescheitesten und gebildetsten Frau abzugehen pflegt.

Aus diesem Grunde hätten uns jene englischen Enthüllungen nicht zu sicher und sorglos machen sollen, denn es dürften doch bei aufmerksamer Prüfung auch in unserem deutschen Vaterland Berufsklassen gefunden werden, in denen die Einwirkung der Frauen zum Schaden des Mannes selbst nicht von der Hand zu weisen ist. Am allerwenigsten freilich wird dies vom Offiziersstand gelten. Der Offizier ist gleichzeitig nach drei Richtungen zu fest entwickelt, als daß er leicht unter den Pantoffel kommen könnte. Er ist körperlich — um uns so auszudrücken — ebenso entwickelt, wie praktisch und im Verkehrsverhältnis zum Weibe überhaupt bewandert, gewöhnlich durch seine ganze Vergangenheit und den schon frühzeitig von ihm gepflegten Umgang mit dem weiblichen Geschlecht. Wenn man vielleicht als einen Schaden die durch schlechtere Schulung weniger ausgebildete Geistesstärke mancher Offiziere anführen wollte, oder ihren Mangel an besonderen Kenntnissen, so steht es fest, daß es diese Eigenschaften durchaus nicht sind, welche die Herrschaft eines Weibes über den Mann verhindern könnten. Es wird daher selbst in den Fällen, in denen ein Offizier erst durch die Heirat mit einem reichen Mädchen in die Lage gekommen ist, ein Haus machen und größeren gesellschaftlichen Verpflichtungen nachkommen zu können, selten Gelegenheit zu der Beobachtung gegeben sein, daß er dadurch in die Gewalt der Frau gekommen ist, wie dies oft in kaufmännischen Kreisen der Fall ist. Im Gegenteil ist es in den meisten Fällen viel wahrscheinlicher, daß er auch über das Geld der Frau eine mehr als eheherrliche Herrschaft ausüben und dasselbe sich dienstbar machen wird, ohne daß die Frau an Auflehnung denkt und ohne daß schwerere Meinungsunterschiede entstehen werden.

Ganz im Gegensatz dazu steht nun derjenige Stand der Jetztzeit, dem vorzugsweise die beiden Eigenschaften, die dem Offiziersstand bisweilen abgesprochen werden, eigentümlich zu sein scheinen oder wenigstens in den Augen der Menge zukommen — Geist und Kenntnisse — ich meine den Stand der Professoren oder Akademiker. Wie er schon durch diese Eigenschaften in einem gewissen Gegensatz zum Durchschnitt des Militärstandes getreten ist, so findet dies in noch höherem Grade durch das gewöhnliche Fehlen jener bei den Offizieren hervorragend entwickelten Eigenschaften statt. Der Durchschnittsprofessor ist ebensowenig körperlich entwickelt, wie es der Offizier fast immer ist, wiewohl es natürlich ebenso schöne, starke, schlanke, schöngewachsene Professoren giebt, wie es kleine, unansehnliche und häßliche Offiziere vorkommen, selten vielleicht körperlich unentwickelte. Schon der sitzende Beruf, der doch gewöhnlich bei Gelehrten von den Studentenjahren an geübt wird und der ebensowenig einer naturgemäßen Verdauung förderlich ist, wie einer glücklichen Entwickelung der körperlichen Verhältnisse und Kräfte, führt gewöhnlich ein Zurückbleiben des Körpers mit sich. An diesem sitzenden Beruf haben aber alle Professoren Anteil, mit Ausnahme der Mediziner, die durch Kurse, Ambulatorien, Therapie, Praxis usw. doch stets Unterbrechungen im Stillsitzen erhalten. Auch die praktische Entwickelung fehlt vielen Gelehrten, da dieselbe gewöhnlich durch eine dauernde Beschäftigung mit Büchern verloren geht. Damit pflegt aber vorzugsweise eine mangelhafte Menschenkenntnis Hand in Hand zu gehen, welcher Mangel in dem ehelichen Verhältnis nicht selten von mißlichen Folgen begleitet ist, da das Mißverstehen oder Verkennen des einen Teils in der Ehe größere Zwistigkeiten herbeizuführen pflegt. Wenn wir aber die Übung in dem Umgang mit dem weiblichen Geschlecht ins Auge fassen, so ist einleuchtend, daß jeder Offizier dem Gelehrten weit überlegen ist, selbst wenn der letztere aus dem besten Hause stammen und stets im Umgang mit dem Weibe gelebt haben sollte.

Aus diesen Gründen wird man begreifen, warum

gerade im Professorenstand so häufig die Erscheinung angetroffen wird, die wir mit dem sinnbildlichen Ausdruck zu bezeichnen pflegen, daß der Mann „unter dem Pantoffel steht“. Ja, es giebt kleinere Hochschulen Deutschlands, in denen dieses Verhältnis etwas so gewöhnliches ist, daß das Gegenteil vollständig als Ausnahme betrachtet und empfunden wird. So bedeutungslos vielleicht auch eine solche Erscheinung für das ganze gesellige Leben sein mag — wiewohl dasselbe natürlich gemäß dem größeren Vergnügungsbedürfnis des Weibes eine erhebliche Steigerung zu erhalten pflegt — von so ernsthaften, teilweise verhängnisvollen Folgen wird dieselbe für die Beförderungs- und Berufungsverhältnisse begleitet sein. Denn das Weib, welches den Mann beherrscht, pflegt nicht nur die Teilnahme an allen Angelegenheiten des Mannes zu beanspruchen, sondern auch seine Zuneigung und Abneigung dort geltend zu machen, wo der Mann auf das Schicksal von Persönlichkeiten Einfluß zu haben berufen ist. Es ist daher weder ungewöhnlich noch grundlos, daß an manchen Universitäten Studenten, Doktoranden und Dozenten, die von einem weibbeherrschten Mann etwas erlangen wollen, den Rat erhalten, zuerst zu der Frau zu gehen, was in den meisten Fällen eine günstige Wirkung zu haben pflegt, wenn der betreffende Jüngling nur geschickt zu verfahren versteht. Es ist charakteristisch für das mittelalterliche und veraltete Institut unserer Hochschulen, daß derartige ganz offenkundige Verhältnisse — mag man sie nun beurteilen, wie man will — jahrelang bestehen können, ohne daß eine Fakultät oder Behörde einschreitet, und ohne daß irgendwie eine öffentliche Rüge darüber ausgesprochen wird.

Doch vielleicht wird jemand dies alles für kein Unglück, vielleicht sogar für einen vernünftigen Zug in der Ehe oder für einen einer talentvollen Frau zukommenden, ja unter Umständen sogar dem Wesen einer zweckmäßigen Mündigung des Weibes entsprechenden erklären. Man wird vielleicht sagen, daß es eine kluge Professorfrau wohl verstehe, in die Angelegenheiten ihres Mannes dieser Art eingeweiht zu werden und in ihnen gleichsam eine beratende oder gar entscheidende Stimme zu erhalten. Wir wagen dieser Ansicht auf das bestimmteste zu widersprechen, schon darum, weil es in der Regel weder kluge noch talentvolle Frauen sind, die in solcher Weise den Rahmen weiblicher Thätigkeit überschreiten. Gewiß soll die Frau eines Gelehrten oder höheren Beamten, soweit es ihre Fassungskraft zuläßt, sich mit den Angelegenheiten ihres Mannes beschäftigen, aber so wenig ein Minister oder Staatsanwalt selbst in den besten ehelichen Verhältnissen seine Frau von allem unterrichten wird, was sich auf das Schicksal von Persönlichkeiten bezieht, die zu dem Kreis seiner Berufsthätigkeit gehören, so sehr soll der Professor alles dasjenige der Kenntnis seiner Frau entziehen, was mit dem noch zu entscheidenden Schicksal einzelner Berufsgenossen im Zusammenhang steht. Denn eine Frau kann weder eine Stimme haben, wo die wissenschaftliche Befähigung eines Mannes in Frage kommt, da sie keine Fachmännin ist und dem allgemeinen Personalwesen, um das es sich handelt, vollständig fernsteht, noch wird sie eine gewisse Beurteilerin sein, wo die Persönlichkeit als solche in Frage kommt. Denn eine Frau wird zunächst der Regung ihres Herzens und ihres Gefühls nachgeben, was ja vielleicht in manchen Fällen, besonders auch wo das Mitleid einen entscheidenden Einfluß haben sollte, ganz zweckmäßig ist, schwerlich aber in der Gesamtheit oder in der Mehrzahl der Fälle nützlich sein dürfte.

Wenn wir auf diese Weise gezeigt zu haben glauben, daß der Gelehrtenstand am meisten der Gefahr ausgesetzt ist, daß die Frau sich in unweiblicher und unvorteilhafter Weise in die amtlichen Angelegenheiten des Mannes derart einmischt, daß sie einen bestimmten Einfluß darin zu erlangen sucht, so ist es auch das gesellschaftliche Leben in den heutigen akademischen Kreisen, durch welches eine unzweckmäßige Einwirkung in hervorragender Weise gefördert wird.

Es ist in hohem Grade bedauerlich, daß besonders in kleineren Universitätsstädten, in denen bekanntlich wenig vorhanden ist, was allgemeines Interesse erregen könnte, ein so aufregendes geselliges Leben im Winter zu sein pflegt, daß der Nichtakademiker sein Staunen nicht unterdrücken kann, in welcher Weise Studium und Unterricht damit nah vereinigt werden können. In dem Rausch der Gesellschaften und Vergnügungen will man gleichsam Vergessenheit trinken für die zahlreichen, langweiligen und unterhaltungslosen Stunden, denen man in dem Städtchen ausgesetzt ist. Auch hier ist es gewöhnlich die vergnügungssüchtigere Ehefrau, welche den armen Gatten, der gewiß oftmals nach angestrengter Tagesarbeit lieber schlafen gehen oder auf dem Sopha lesen möchte, Abend für Abend in die Gesellschaft schleppt, so daß man nicht selten Professoren mit wankenden Knien und schläfrigen Augen in diesen Gesellschaften sitzen sieht, in denen ihre Frauen lebhaft gerötet das große Wort führen und durchaus keine Neigung haben, das Schlachtfeld zu verlassen. Neben dem Vergnügungsbedürfnis aber ist es auch die dem Weibe mehr zukommende Eitelkeit, welche zu einer Übertreibung derjenigen Genüsse verleitet, in denen das beanlagte Weib selbst des bedeutendsten Gelehrten eine größere Rolle zu spielen vermag. Diese Erscheinung nimmt anerkanntermaßen von Jahr zu Jahr überhand.

Es ist allgemein zugestanden, daß dieses Regiment der Frauen in akademischen Verhältnissen von den nachteiligsten Folgen begleitet ist. Nicht nur sind Dozenten dauernd zurückgesetzt worden, denen es nicht gelungen war, die Gunst der maßgebenden Frauen zu gewinnen, sondern es sind andere befördert worden, nur weil sie es verstanden hatten, einige Frauen für sich zu gewinnen, von denen die gehorsamen Ehemänner bearbeitet wurden. Wenn nun auf der einen Seite das dem Studium und ernster Gelehrsamkeit abholde Wesen, welches das überhandnehmende gesellschaftliche Bedürfnis im Gefolge hat — besonders kommt auch das Lesen guter Bücher in diesen Kreisen heute

sehr zu kurz — von bedenklichem Einfluß auf die Tüchtigkeit der akademischen Lehrer und Gelehrten sein muß, so ist noch viel bedenklicher, daß mehr und mehr Männer zu akademischen Stellen befördert werden, welche weder einen inneren wissenschaftlichen Drang besitzen, noch die Fähigkeit, einem solchen in fruchtbringender Weise nachgeben zu können, noch eine auch auf andere Gebiete sich erstreckende allgemeine Bildung, wie sie die Laienwelt beim Professor vorauszusetzen pflegt. Wie groß aber der Schaden ist, der dadurch den Hochschulen und der Wissenschaft erwächst, ist leicht einzusehen. Deshalb wende man zeitig Vorsichtsmaßregeln an, damit nicht einstmals zu spät nur mit Bedauern als erklärende Begründung des Niedergangs die Worte gesprochen werden: „Cherchez la femme!"



Goethes Faust in der Göchhausenschen Abschrift*).

Von Richard Weltrich.

(Schluß.)

Aber weiter im Sündenregister! Denn ach! wir sind noch nicht am Ende. Es ist Scherer, der die Zwingerszene für eine „Variante" der Domszene erklärt, der behauptet, in beiden Szenen sei „dasselbe Motiv" und Goethe habe die Absicht gehabt, die eine durch die andere zu „ersetzen". Es ist Scherer, der, wenn auch in anderer Weise als Schröer, mit dem Namenswechsel von Margarete und Gretchen sich zu schaffen macht und behauptet, die Gretchenszenen trügen einen entschieden tragischen Charakter, die Margaretenszenen seien „eher heiter" zu nennen (also auch die Kerkerszene, in welcher Goethe bei Bezeichnung der sprechenden Person überall „Margarete" gebraucht!). Es ist Scherer, der aus der größeren oder geringeren Häufigkeit zweisilbiger Senkung und aus des Dichters mehr oder weniger „ausgeprägtem Streben nach paarigem Reim" das Alter und die zeitliche Zusammengehörigkeit der einzelnen Szenen zu bestimmen den Versuch macht. Er hat sich metrische „Tabellen entworfen", aus welchen „in der That sich Unterschiede ergeben"; wenn auch „die Folgerungen nicht sehr schlagend sind", so kommt er doch wiederholt auf diese Unterschiede zurück. Den Hiatus (NB. den Hiatus!) hat er „schon bei einer andern Gelegenheit erwogen" und in einer akademischen Abhandlung besprochen, welche den würdigen lateinischen Titel führt: Comment. philol. in hon. Theod. Mommseni. Er muß sich selbst gestehen, daß „hier weiter vordringen zu wollen vergeblich scheint"; aber zu einem kleinen Versuch, die Szenen zu „gruppieren", reizen seine Hiatustabellen ihn doch, und bei der Szene „Wald und Höhle" wird der Hinweis auf die Lautverbindung „das arme affenjunge Blut" nicht vergessen. Als ob nicht jeder Versuch, in dieser Richtung „vordringen" zu wollen, von vornherein thöricht gewesen wäre! Nur eine Stunde an solche Untersuchungen zu hängen war verlorene Zeit, und der Einfall als solcher ist ein Beweis, daß dem Herausgeber der Schrift „Aus Goethes Frühzeit" zuweilen jegliches Verständnis seiner Aufgabe abhanden kam. Denn, wohlgemerkt! nicht der Form an sich galt jene metrische und sprachliche Untersuchung, sondern die Frage der zeitlichen Entstehung der einzelnen Szenen und eben damit Fragen der dramatischen Komposition zu lösen war die Absicht, und nicht von Gegensätzen wie antikes oder deutsches Maß, jambischer oder Knittelvers ist hier die Rede, sondern von Dingen, welche nimmermehr unter eine äußerliche Regel oder ein technisches Gesetz gebracht werden können. Ja wenn es um einen ehrsamen Zunftgenossen des Meistergesangs sich gehandelt hätte! Oder nur um eine andere Dichtung als gerade den Faust! den Faust, bei welchem wie bei kaum einem zweiten Kunstwerk das Innere, der Geist das Äußere, die Form sich geschaffen hat, den Faust, bei welchem die Seele des Gedankens bis in das Einzelne hinein die Behandlung von Vers und Reim durchdringt! Und nun gar den Hiatus! Wäre nur, als der Meister auf diesen den Faust zu prüfen unternahm, einer der Scholaren um ihn gewesen, ausgerüstet mit jener Klapper, von welcher Swift in der Reise nach Laputa erzählt, und hätte ihm zugerufen: Merk auf! Du bist nicht in lateinischer Poesie! Leider ist's unterblieben.

Vor einem Kabinetsstück anderer Art wollen wir unsern Gang durch diese Galerie von Verkehrtheiten schließen. Scherer gedenkt der Szene „Landstraße" und läßt sich folgendermaßen vernehmen: „Die Worte sind nicht so merkwürdig als die Szenerie: ‚Landstraße. Ein Kreuz am Wege, rechts auf dem Hügel ein altes Schloß, in der Ferne ein Bauerhüttchen'. Ich finde die dekorativen Elemente des fünften Aktes vom zweiten Teile wieder: die Kapelle, in welcher Philemon und Baucis zu Fausts Ärger ‚läuten, knieen, beten'; Fausts Palast; die Hütte der beiden Alten. Natürlich wagt man nichts weiter darauf zu bauen; die Ähnlichkeit nicht zu bemerken aber wäre stumpfsinnig."

Und nun genug! Denn es ist gleichgültig, wie viel, wie wenig jetzt noch im Rest bleibt und nicht dem Mann, sondern der Richtung gilt der Kampf. Wie eine zur Erheiterung der Gäste erzählte Anekdote hat manches Pröbchen dieser Dichtererklärung gelautet, und der gespreizte Ton, die Miene überlegener Einsicht, mit welcher wir belehrt werden, würzt noch den Spaß. Aber das Lachen ist doch kein lustiges und eine bittere Nachempfindung bleibt zurück. Denn der Mann, der mit der Dichtung Goethes so umgesprungen ist, wie wir erfahren haben, der eine so unfruchtbare, eine von künstlerischen Gesichtspunkten so gänzlich verlassene philologische Methode auf sie in Anwendung gebracht hat, ist von gelehrten Kreisen und von Blättern der Tagespresse bis in den Himmel erhoben worden, und daß dies geschehen konnte, darin liegt der Ernst der Sache, liegt die Mitschuld der Zeit. „Goethephilologie" nennt sich die litterarhistorische Bethä-

tigung, deren Führer Scherer geworden ist; Goethemißhandlung hieße sie manchmal viel besser.

Daß die zum Verständnis der Faustdichtung veröffentlichten Schriften mit Vorsicht aufzunehmen sind, dürfte die gegenwärtige Kritik aufs neue gezeigt haben. In der That, die Faustlitteratur, so überreich nach der Stückzahl sie ist, so verhältnismäßig arm ist sie an Treffern. Das Bessere aufzuzählen, ist nicht meine Pflicht, aber die hier öfter erwähnten Werke verlangen noch einige Worte. Sieger im Kampf ist Friedrich Vischer geblieben. Die Veröffentlichung des ursprünglichen Goetheschen Textes zu erleben, hat ihm das Schicksal nicht gegönnt; aber dasjenige Buch, welches durch sie die geringste Einbuße erlitten hat, trägt seinen Namen. Von allen, welche über den Faust geschrieben haben, hat keiner dem Dichter so tief ins Auge geblickt als er. Und dies ist wohl begreiflich; denn Vischer war nicht nur ein Gelehrter und ein scharfsinniger Denker, sondern auch ein Kenner des Lebens und ein Mann, begabt mit der höchsten Empfänglichkeit für das Dichterwort und mit dem ahnenden Sinn des Genies. Neben Friedrich Vischers „Neuen Beiträgen zur Kritik des Gedichts", dem geistvollsten Buch der gesamten Faustlitteratur, muß auch Kuno Fischers Arbeit gerühmt werden; in ansprechender, nach vielen Seiten hin zutreffender Weise legt sie die persönlichen Beziehungen Goethes zu seinem Werke dar und giebt über die Entwicklung der Volkssage einen lichtvollen Überblick. Wer zum Pentagramma, zum Drudenfuß, zum Proktophantasmisten, zu selteneren Wortformen u. dergl. eine Erklärung wünscht, wird bei Schröer die reichlichste und sorgsamste Belehrung finden; aber das ästhetische Urteil dieses Führers kann nur unzuverlässig genannt werden, und hinsichtlich der Behandlung der geschichtlichen Fragen ist sein Buch heute ungleich veralteter als v. Löpers Kommentar. Daß Schröers Deutsch mitunter recht holperig ist, mag nebenher bemerkt sein.

Einem Einwurf zu begegnen, welcher, wenn nicht gegen die gesamte Faustkritik, so doch gegen einen guten Teil derselben sich richtet, dürfte nicht ganz überflüssig sein. Mancher, der seinen Faust mit warmer Empfindung gelesen hat, verspürt an der Schwelle jeder geschichtlichen Untersuchung des Textes ein Widerstreben. Ist diese mühsame Forschung nach dem Werden des Gedichtes auch fruchtbar, fruchtbar im höheren Sinne, fördert sie wirklich das Verständnis des Kunstwerks? Ist es nicht um vieles besser, dem ästhetischen Verhalten gemäßer, auf das Ganze zu achten, als das Ganze in Stücke aufzulösen? Solche Fragen vernimmt man nicht selten aus dem Munde derjenigen, welche der Faustlitteratur ausweichen, überzeugt, daß die Dichtung selbst sich ihnen genügend erkläre. Auch gute Köpfe, welche das unmittelbare ästhetische Genießen mit einer denkenden Betrachtung des Kunstwerks zu verbinden gewohnt sind, wandelt die Besorgnis, in eine schädliche Richtung gedrängt zu werden, einmal an, wenn sie in die Wirren, welche bezüglich der Entstehung des Gedichtes vorhanden sind oder waren, einen freilich nur flüchtigen Blick geworfen haben.

Ich weiß nicht, ob diese Bedenken und Antipathien durch die vorliegende Untersuchung, soweit sie mit den geschichtlichen Fragen und ihrer litterarischen Behandlung sich befaßte, verstärkt worden sind, oder ob etwa die Beschaffenheit gewisser Ergebnisse sie zurückdrängen half. Gerechtfertigt wäre die geschichtliche Betrachtungsweise, auch wenn sie wirklich zum Verständnis des Kunstwerks nichts beitragen würde, schon unter dem Gesichtspunkte der Biographie, und der Anlaß, nach dem Wann und Woher zu fragen, kehrt um so öfter und dringlicher wieder, weil die Arbeit am Faust sich durch Goethes ganzes Leben hindurchzieht, weil er ihn stückweise vollendet und veröffentlicht hat. Daß durch einen genaueren Einblick in den äußerlichen Verlauf von Goethes Schaffen die Erkenntnis seiner künstlerischen Entwicklung zu gewinnen vermag, ist selbstverständlich. Wollte aber jemand die Anteilnahme an der Person des Dichters von der Betrachtung des Werkes absichtlich trennen, er würde doch, sobald er die Schöpfungen Goethes nur ihrem Bestande nach kennen lernen will, zu einer Erwägung geschichtlicher Verhältnisse gedrängt werden; denn die Dinge liegen ja nicht so wie z. B. bei Klopstocks Messiade, Goethe hat den ersten Teil des Faust nicht in Abschnitten, welche als Fortsetzungen aneinander sich anschließen, veröffentlicht, sondern die Ausgabe von 1808 ist gegenüber dem Bruchstück von 1790 eine neue Bearbeitung, und in dem Texte, welchen das Fräulein von Göchhausen abschrieb, ist uns das Drama nunmehr in einer dritten und abermals abweichenden Fassung geboten. Eine vergleichende Kritik, eine auf Grund geschichtlicher Thatsachen vergleichende Betrachtung ist also nicht auszuschließen, und nachdem die Aufmerksamkeit sich auf diesen Punkt einmal lenken mußte, hängt es nicht von uns ab, in welche Fülle von Einzelfragen die Untersuchung ausläuft. Man kann einwerfen, dieses Interesse sei litterarhistorischer Natur, das ästhetische Erfassen und Genießen dürfe sich an das fertige Kunstwerk halten. Aber eben dieses fertige Kunstwerk birgt in sich Widersprüche, welche in der Art der Entstehung und Veröffentlichung des Ganzen ihre Quelle haben, es enthält Reste der älteren Fassungen, welche in die letzte Bearbeitung sich innerlich nicht einfügen. Hier liegt der entscheidende Punkt: die Tragödie, als Kunstwerk, erklärt sich nicht völlig aus sich selbst. Nun giebt es ja freilich einen naiven Genuß der Dichtung, welcher diese Widersprüche nicht gewahr wird, und es sind nicht eben die schlechtesten Leser, deren kritisches Gewissen unbehelligt bleibt; aber jedes tiefere Eindringen muß ihnen begegnen, ist mit ihnen sich auseinander zu setzen genötigt.

Chr. Herm. Weiße hat zuerst darauf hingewiesen, daß im vollendeten Faust Spuren eines Planwechsels unbeseitigt geblieben sind. In der Szene „Wald und Höhle" spricht Faust die Worte:

„Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
Warum ich bat. Du hast mir nicht umsonst
Dein Angesicht im Feuer zugewendet,
Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu genießen — — —
— — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — —

O, daß dem Menschen nichts Vollkommes wird,
Empfind' ich nun. Du gabst zu dieser Wonne,
Die mich den Göttern nah und näher bringt,
Mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr
Entbehren kann, wenn er gleich kalt und frech
Mich vor mir selbst erniedrigt und zu Nichts
Mit einem Worthauch deine Gaben wandelt."

Desgleichen lesen wir in der Szene „Trüber Tag, Feld": „Wandle ihn, du unendlicher Geist, wandle den Wurm wieder in seine Hundsgestalt, wie er sich oft nächtlicher Weise gefiel, vor mir herzutrotten, dem harmlosen Wandrer vor die Füße zu kollern und sich dem niederstürzenden auf die Schultern zu hängen! Wandle ihn wieder in seine Lieblingsbildung, daß er vor mir im Sand auf dem Bauche krieche, ich ihn mit Füßen trete, den Verworfnen! .... Großer, herrlicher Geist, der du mir zu erscheinen würdigtest, der du mein Herz kennest und meine Seele, warum an den Schandgesellen mich schmieden, der sich am Schaden weidet und am Verderben sich letzt?" Ohne Zweifel ist der in diesen Stellen angeredete Geist der Erdgeist, Mephistopheles ist vom Erdgeist zu Faust gesandt. Man ist genötigt, den Schluß zu ziehen, daß Goethe ursprünglich ein wiederholtes Erscheinen des Erdgeistes beabsichtigte; in der ausgeführten Dichtung versagt sich ja der Erdgeist dem flehenden Faust, er verschwindet, indem er eine Gemeinschaft mit jenem ablehnt. Auch ist jenen Worten zufolge Faust dem gespenstischen Pudel auf nächtlichen Wegen wiederholt begegnet; die dramatische Handlung, wie sie vorliegt, stimmt hiermit wiederum nicht überein. Noch weniger ist der Prolog im Himmel nebst der Vertragsszene, deren Inhalt dem Grundgedanken des Prologs entspricht, mit den angeführten Stellen im Einklang. Im Prolog ist es der Herr, der die Versuchung zuläßt und ordnet, Goethe führt ein an die Hiobdichtung erinnerndes Motiv ein; nicht ohne Anlehnung an das Volksschauspiel, da, wie wir neuestens durch Wilhelm Creizenach erfahren haben, die englischen Komödianten, welche Marlowes Faust in Deutschland aufführten, ihn mit einem Vorspiel eröffneten, einer aus Thomas Dekkers dramatischer Bearbeitung der Bruder Rausch-Sage herübergenommenen Teufelsversammlung oder Beratung böser Geister. Goethe „verlegte den Schauplatz" des Vorspiels „aus der Hölle in den Himmel". Wir wissen nicht, in welche Jahre die Absicht Goethes, seinem Faust ein Vorspiel zu geben, zurückreicht; gedichtet, „geschrieben" wurde „die Zueignung und der Prolog" nach der „Chronologie der Entstehung Goethescher Schriften" im Jahre 1797, und hiermit stimmen die Einträge aus Goethes Tagebüchern, welche Erich Schmidt im Anhang zum Texte der Göchhausenschen Abschrift veröffentlicht hat, überein: zum 24. Juni 1797 ist bemerkt: „Zueignung an Faust", zum 9. August 1799: „Die Prologen wurden abgeschrieben". Die Ausführung, wenn nicht die Entstehung, des Prologs im Himmel fällt also in diejenige Periode der Dichtung, welche wir als die dritte bezeichnet haben; und dem gleichen Zeitraum gehört die um 1800 gedichtete Wette an. Dagegen stammt, wie wir sahen, der Monolog „Erhabner Geist" aus den Jahren 1788—89 und das erste Stück der Eingangsszene mit der Erscheinung des Erdgeistes aus den Jahren 1773—74. Faust, mit dem Erdgeist ringend, in Verbindung mit ihm, hat seine Wurzeln in der Sturm- und Drangzeit, in ihrem gährenden Streben, ihrer gewaltsam von erstarrten Lebensformen und totem Wissen zu den Quellen des Empfindens und Erkennens, zur unverfälschten Natur sich wendenden Sehnsucht. Indem die Dichtung diesen Stimmungen den höchsten Ausdruck verleiht, ist sie eine Welt für sich; von anderer Herkunft, von wesentlich anderer Färbung ist das Motiv der Versuchung, das Motiv des Vertrags und der Wette. Mit ihm erst wird das Drama zu einem Bilde der gesamten sittlich ringenden Menschheit, zu einem für jede Zeit gültigen Bild ihres Falls und ihrer Erlösung; der Inhalt des Prologs wie der der Vertragsszene hat aber zur Folge, daß der Erdgeist an Bedeutung für die dramatische Handlung verliert. Der Faust der Sturm- und Drangperiode spiegelt den Titanismus; der Faust mit dem Prolog im Himmel ist religiösen, theosophischen Gehalts, ist, wie Kuno Fischer mit Recht betont, die divina commedia der Neuzeit. Beide Grundmotive zu einer organischen Einheit, zu einer Einheit der Handlung zu verbinden, war die Aufgabe des überarbeitenden Dichters, aber das Ergebnis war kein vollkommenes, konnte kein vollkommenes sein; ein ungelöteter Bruch ist geblieben. Von den namhafteren Auslegern macht nur Schröer einen Versuch, die Einheit des Dramas zu retten, während Kuno Fischer den Gegensatz so stark empfindet, daß er von zwei Dichtungen, einer alten und einer neuen, spricht. Schröer sieht in dem Erdgeist eine „Manifestation" Gottes als Erdengott. Aber zu dieser Auffassung wollen die Worte: „Ich Ebenbild der Gottheit! Und nicht einmal dir!" nicht passen, und wollte man auch annehmen, daß der Erdgeist, der „der Gottheit lebendiges Kleid wirkt" in der dramatischen Handlung den Gott des Prologs, den „Weltengott", vertrete, so widerstrebt doch eine Gestalt, welche in ihren wesentlichen Merkmalen das Naturleben personifiziert, einer Übernahme derjenigen Züge, gemäß welchen Gott im Sinne der Hiobdichtung eine Versuchung des Menschen zuläßt. Der Herr des Prologs, der Herr der himmlischen Heerscharen und Mephistopheles als abgefallener, teuflischer Geist, gehören in eine mythische Welt, der Erdgeist stammt aus einem anderen Vorstellungskreise. Und wiederum wollen der Erdgeist und Mephistopheles nicht recht zusammenpassen. Der Name Erdgeist und die Schilderung, welche dieser selbst von seiner Thätigkeit giebt, deutet auf eine Personifikation der in der irdischen Natur wirkenden Grundkraft, und ihrer gerade will ja der Faust des ersten Monologs mit Hilfe der Magie sich bemächtigen. Mit den Begriffen gut und böse, welche der

sittlichen Sphäre im engeren Sinne angehören, hat der Erdgeist zunächst nichts zu schaffen, er verhält sich ihnen gegenüber gewissermaßen neutral; die Szenen „Wald und Höhle" und „Trüber Tag" lassen jedoch außer Zweifel, daß er nicht auf Seite der bösen Geister steht. Mephistopheles dagegen ist und bleibt ein böser, ein satanischer Geist, er stammt aus der Hölle. Die Auffassung, daß Mephistopheles ursprünglich als Elementargeist, als irdischer koboldartiger Dämon gedacht sei, welcher den Teufel nur „parodiere", läßt sich nicht halten; es sind Scheingründe, welche Kuno Fischer und Wilhelm Scherer, der ihm gefolgt ist, für diese Annahme vorbringen, und mehrere treffende Einwendungen hat schon Friedrich Vischer gemacht*). Auf einen Punkt könnte noch hingewiesen werden. Nur als höllischer Geist schlägt Mephisto „vorm Kreuz die Augen nieder"; die Szene aber, in welcher dies geschieht, die Szene „Land Strase", gehört laut Ausweis der Göchhausenschen Abschrift der ältesten Schicht der Faustdichtung an. Auch der Schluß der Kerkerszene, der prosaischen Kerkerszene, läßt gar keinen Zweifel, in welche Klasse von Geistern Mephistopheles zu rechnen sei. Freilich ist er keine Figur, welche auf eine abstrakte Formel abgezogen werden könnte; er ist nicht immer „der Böse", auch der Schalk spricht aus ihm und er hat sogar Anwandlungen von Humor; aber diese Mischung von Zügen, dieses Schillernde der Zeichnung macht ihn zu einem höchst glücklichen Gebilde der Kunst, zu einem Wesen von Fleisch und Blut: „er kann leben, denn er widerspricht sich.**)

Wie aus diesen Andeutungen hervorgeht, ist es die Ungleichartigkeit der Teile, das Vorhandensein innerer Widersprüche, welches die Frage nach der zeitlichen Entstehung der einzelnen Szenen aufdrängt. Es wäre hübsch, wenn die Göchhausensche Abschrift uns auch die geheimeren Fugen des ursprünglichen Planes erkennen ließe, wenn wir z. B. aus ihr entnehmen könnten, wie Goethe sich die Einführung des Mephistopheles ursprünglich gedacht hat. Aber in dieser Beziehung erfahren wir aus ihr nichts Neues und vergeblich wird es sein, sich den Kopf darüber zu zerbrechen. Ja, wie die Dinge liegen, wird man sagen müssen, ein strenger Gesamtplan hat der Dichtung von Anfang an gefehlt, und dieser Umstand, nicht nur die innere Umwandlung, welche mit ihrem Schöpfer vorging, ist schuld, daß es ihm in späteren Jahren so schwer ward, den Faden abzuspinnen, das Begonnene zu enden. Was aber vorliegt, findet seine geheimste Verknüpfung in Goethes Leben, seine letzte Erklärung in Goethes Art zu arbeiten. Das Gedicht spiegelt seine eigene Entwicklung, jede Epoche Goethes findet im Faust ihren Niederschlag; in Zeiten der Umbildung des Dichters ruht und stockt die Arbeit und fertig wird er mit dem Ganzen einschließlich des zweiten Teils erst, als der Zeiger seiner Tage fällt, als die Uhr seines Erdendaseins stillsteht. Indem er den Faust zu einem Gefäß macht, in welches er den tiefsten Inhalt seines ganzen Lebens legt, füllt sich das Gedicht mit einem solchen Reichtum, daß ihm in dieser Beziehung kein anderes verglichen werden kann; und indem er die Arbeit an ihm für die Stunden der besten Stimmung aufspart, wird alles Einzelne überherrlich. Aber das dramatische Gesamtgefüge mußte bei dieser Erstreckung über lange Zeiträume, bei dieser vielfachen Unterbrechung sich lockern; denn die Gesetze der dramatischen Gattung gebieten, daß das Werk aus einem Gusse gemacht sei. Niemand wird die Dinge anders wünschen als sie gekommen sind, da doch unser Gewinn den Verlust weit überwiegt; aber es darf auch gesagt werden, daß Goethe diese Art des Arbeitens schwerlich eingehalten hätte, wenn ihn, wie es bei Schiller der Fall war, die innerste Natur seines Genius gezwungen hätte, in dramatischer Form zu dichten. Was er irgend begann, wir erkennen in ihm den Göttersohn, den begnadeten Liebling des Himmels; aber wäre es in solchem Grade für ihn wie für Schiller angeborene Notwendigkeit gewesen, in dramatischer Form sich auszusprechen, so hätte ihn dieser Naturtrieb zu einem strengeren Zusammenfassen des Planes, zu einem Abschließen gedrängt. Denn den dramatischen Techniker und Künstler als solchen macht der Aufbau des Planes, und er kann nicht Ruhe finden, bis er die innere Verbindung der Teile bewerkstelligt hat, mag immerhin die Ausarbeitung der einzelnen Szenen mit Lücken sich vollziehen. Es sind aber nicht nur die großen und in der Art der Schöpfung des Werkes gelegenen Hemmnisse, welche den Zusammenhang des Ganzen gelockert haben; auch während eines der Ausführung auf längere Strecken hin günstigen Zeitraumes unterbricht Goethe die Arbeit öfter, als der Verknüpfung der Teile vorteilhaft war. Auch in der Reihe der Gretchenszenen, welche doch einem Zeitraum entstammen, ist nicht immer auf die Verbindung der Begebenheiten geachtet. Schröer erinnert, daß das Gespräch zwischen Gretchen und Lieschen in der Art, wie es geführt wird, nicht wohl stattfinden konnte, nachdem die Nacht, in welcher Gretchen dem Geliebten sich hingiebt, ihrer Mutter den Tod gebracht hat. Man kann ihm hierin nicht völlig Unrecht geben, wenn auch die Folgerung, welche er an diesen Umstand geknüpft hat, nicht stichhaltig ist. Hinwegräumen kann man solche Unebenheiten nicht, aber verstehen kann man sie lernen. Die Liebe zum Dichter, die Bewunderung seines Werkes verliert dabei nicht einen Deut. Denn mag immer die Sonne ein paar Flecken haben, mag ein kritisches Wölkchen an ihr vorbeiziehen: dennoch bleibt sie das gesegnete Gestirn, welches unermeßliches Licht, unermeßliche Wärme verbreitet.

(Ende.)



Eine Urteilsrevision in Sachen Don Quichotes.

Das zäheste Leben hat die Lüge, die bewußte und unbewußte; das „Semper aliquid haeret" gilt

*) Altes und Neues, II, S. 58 ff.

**) Vischer, Neue Beiträge u. s. w., S. 279.

nicht nur in Hinsicht auf Verleumdung, sondern auch auf unverdientes oder in falscher Richtung erteiltes Lob. Schiefe Urteile über Personen und Dinge werden leicht von Geschlecht zu Geschlecht vererbt, und hat nun gar einmal ein deutscher Professor irgend einen Irrtum durch Druckerschwärze verewigen lassen, so kann man darauf wetten, daß in unserm gesegneten Vaterlande die Nachbeter jenes Irrtums niemals gänzlich aussterben werden.

So wird fast in allen unseren Litteraturgeschichten der Don Quichote des Cervantes als humoristisches Muster- und Meisterwerk gepriesen, und dieses Urteil wird auch von solchen nachgesprochen, die den Don Quichote oft gar nicht gelesen haben. Es verlohnt sich, der Frage etwas näher zu treten, ob jenes unsterbliche Werk des großen Spaniers wirklich ein Meisterwerk gerade in humoristischer Hinsicht und als solches mustergiltig sei.

Ein schweres Bedenken, das uns gegen die unbedingte Bejahung dieser Frage aufsteigt, ist doch wohl die Thatsache, daß Cervantes selbst sein Werk als ein Tendenzwerk bezeichnet, und ein Tendenzwerk wird sich nicht so ohne Weiteres in das Fach der humoristischen Meisterwerke einreihen lassen. Auch muß man erst die vielerlei, teilweise recht weitschweifigen Nebenhandlungen streichen, die mit dem Helden des Werkes gar nichts zu schaffen haben (z. B. die Erzählung des Sklaven, Kap. 39, 40, 41 des ersten Teiles), um überhaupt den eigentlichen Roman des Ritters von der traurigen Gestalt zu gewinnen; von jenen auszuscheidenden Nebenhandlungen wird wohl kein Zurechnungsfähiger behaupten wollen, daß sie humoristischer Art seien. Der alsdann verbleibende Rest des Werkes, für den man nun vielleicht mit um so größerer Hartnäckigkeit die Bezeichnung „humoristisch" beanspruchen wird, ist aber immer noch mit vielen umständlichen und gar nicht zur Sache gehörigen Gesprächen durchsetzt, die an und für sich teilweise recht bedeutend und anziehend sein mögen, durch die Verzögerung der Handlung aber die Geduld des Lesers oft geradezu auf die Folter spannen. Nehmen wir diese endlosen Zwiegespräche, die allem Humor gleichfalls völlig fremd sind, nun auch noch heraus, so haben wir erst den eigentlichen Kern des Werkes, den man mit Recht als teilweis humoristisch bezeichnen kann. Als teilweis humoristisch; denn so unbestritten uns einzelne Kapitel als köstliche Blüten des komischen Humors anmuten, so zweifellos fallen andere Kapitel aus dem reinen Begriff des Humoristischen heraus und stellen sich vielmehr als satyrisch dar.

Man kann das ganze Werk mit einem Gemengstein voll Edelerzen und bitter-salzigem Gestein vergleichen, in das zahlreiche funkelnde Krystalle einer milden, versöhnenden und tief humoristischen Weltanschauung eingesprengt sind. In erster Linie ist und bleibt der Don Quichote eine Satyre gegen den damals im Schwange befindlichen Unsinn der Ritterromane, eine vernichtende Satyre, die auch bei ihrem ersten Erscheinen von den Lesern sofort als solche verstanden wurde, aber merkwürdiger Weise nicht recht Anklang finden wollte, bis ihr der Verfasser durch allerlei Kunstgriffe, die dem Aufregungsbedürfnis des sich ewig gleich bleibenden Lesepöbels geschickt Rechnung trugen, endlich Bahn brach. Wer wollte leugnen, daß der überaus glückliche Blick, den Cervantes für das Komische auch „auf der Nachtseite menschlicher Erscheinungen" besitzt, uns geradezu zu entzücken vermag? Wer fände es nicht in der Ordnung, daß sich das Werk eines so glücklich veranlagten Dichters, dem zudem noch eine so seltene Meisterschaft in der Charakterzeichnung eigen ist, einen bleibenden Platz in der Weltlitteratur errungen hat? Aber immer wieder muß betont werden, daß auch durch das lauteste Nachplärren der Urteile gedankenloser Litteraturgeschichten-Abschreiber der Don Quichote nimmer zu einem gerade humoristischen Meisterwerke emporgeschrieen werden kann. Der reine Humor verlangt eine von jeder absichtlichen Übertreibung freie Darstellung des menschlichen Lebens nach seiner komischen und tragischen Seite hin; der Ritter von der traurigen Gestalt ist aber keine in allen Zügen lebenswahre Figur, sondern mehr ein drolliges Zerrbild, und wenn man ihn als Karikatur nicht wollte gelten lassen, müßte man ihn unter die Verrückten zählen; ein Verrückter aber, so komisch er sich auch geberden mag, erregt mehr unseren pathologischen Anteil, als daß er uns über die Grenze des nur Komischen in das Gebiet des Humoristischen emporzuheben vermöchte. Nehmen wir den Don Quichote nun als das, was er ist und sein soll, als komische Karikatur, so können wir doch die Thatsache nicht gänzlich übersehen, daß dem nur Komischen mehr oder minder immer eine gewisse Gemütlosigkeit anhaftet.

„Was dem Verstande als Widerspruch oder logische Verkehrtheit erscheint," sagt E. v. Hartmann (Phil. des Schönen), „das ist für die in den Widerspruch eingegangenen Individuen zugleich Schmerz und Leid; indem die komische Auffassung von diesem Gefühlsreflex des Unlogischen abstrahiert und abstrahieren muß, wird sie der Totalität des im ästhetischen Objekt Gegebenen nicht gerecht und macht sich einer Einseitigkeit schuldig, die um so bedenklicher ist, als sie den Vorwurf auf sich zieht, für das Leid der Welt kein Herz zu haben." Ich weiß nicht, ob es andern ähnlich gegangen ist wie mir. Ich las den Don Quichote zum ersten Male als Schüler — ich mochte vielleicht sechzehn Jahre alt sein — und trotz des Genusses, den ich an manchen Kapiteln fand, konnte ich mich doch eines gewissen schmerzlichen Gefühls nicht erwehren, daß der brave und thörichte Held so unbarmherzig oft und viel geprügelt wird. Ich stellte mir im Fortschreiten der Lesung das Bild des mit Stöcken, Lanzen und Degen zerbläuten Thoren vor das geistige Auge und wurde durch den Anblick dieses blutrünstigen und lendenlahm geprügelten Ritters, an dem ja kein Hautfetzen mehr heil sein konnte, so mitleidig gestimmt, daß die humoristische Wirkung seiner Abenteuer stellenweise gänzlich in die Brüche ging.

Später las ich den Don Quichote wieder — ich

war inzwischen zum Manne gereift — und wenn sich meine Gefühlsweichheit auch etwas verloren und mehr einer gewissen Härte Platz gemacht hatte, so fand ich doch wiederum, daß der Held doch gar zu oft und zu viel Prügel bekomme, daß der Ausgang seiner Abenteuer fast immer derselbe sei und daß uns diese nicht wegzuleugnende Eintönigkeit leicht ermüdet. Und als ich ihn jüngst zum dritten Male mehr prüfend las, fand ich das bestätigt, was ich früher nur unklar empfunden hatte: daß man einen Witz nicht tot hetzen darf und daß ein Mindermaß von Prügeln den humoristischen Gehalt des Helden vielleicht noch besser zur Geltung kommen lassen würde.

Der Begriff des wahren Humors, jenes weltweiten Humors, der zugleich die umfassendste und höchste Gestalt des Schönen darstellt, in welcher alle vom Schönen durchlaufenen Arten aufgehoben und mit erhöhtem ästhetischen Werte bewahrt sind, ist eine solche rara avis unter den Menschenkindern, selbst unter den mit Doktordiplomen ausgerüsteten Pegasuspächtern, daß bisher nur wenige zum Mißtrauen gegen die landläufige Bezeichnung des Don Quichote als eines humoristischen Musterwerkes gelangt sind. Als ich in einer Abhandlung über den Humor mir eine kurze Andeutung dieser meiner Wertung des Don Quichote gestattete, machte der Leiter des Feuilletons, in dem ich den Aufsatz veröffentlichte, sofort zu meiner Andeutung ein dickes Fragezeichen in einer Fußnote, ohne jedoch seine abweichende Ansicht irgendwie zu begründen; es ist eben bequemer, sich in den ausgetretenen Geleisen der Überlieferung zu bewegen und auf das Ansehen anderer zu stützen, als durch Selbstprüfung ein eigenes Urteil zu gewinnen und dasselbe, wenn es dem Herkommen widerspricht, auch zu vertreten. Es herrschen ja die wunderbarsten Ansichten über das Wesen des Humors; selbst manchem Philosophen von Fach ist es ein Buch mit sieben Siegeln geblieben. Man denke nur an Kirchmann, der das Humoristische als eine unberechtigte ästhetische Kategorie geradezu verurteilt hat. Ed. v. Hartmann klagt daher mit Recht, daß die Lehre vom Humor einen der schwächsten Punkte der ganzen bisherigen Ästhetik bilde. Wer nicht auf die Worte anderer schwört und den Don Quichote selbständig und vorurteilsfrei auf seinen wahren Wert zu prüfen unternimmt, der wird mir, wenn er anders meine Anschauung über das Wesen des Humors teilt, wahrscheinlich beistimmen, daß unseres Fritz Reuters „Ut mine Stromtied“ als rein humoristisches Werk turmhoch über dem Don Quichote stehe, weil es durchaus frei von jedem störenden Nebenwerk, von jedem satyrischen Beigeschmack, von jeder absichtsvollen Übertreibung ist und uns häufig die Thränen der Rührung ins Auge lockt, die wohl noch kein Leser des Don Quichote vergossen haben wird.

In der That, der Don Quichote ruft gelegentlich nur die Thräne des Gelächters über das rein Komische hervor, daß oft ein derb und niedrig Komisches ist. Wer hat nicht Thränen gelacht, als er zum ersten Male das Abenteuer in der Nähe der Walkmühle las, wo Sancho Pansas Befriedigung eines natürlichen Bedürfnisses in einer beinahe allzu derben Weise beschrieben wird? Aber diese Thränen sind keine humorerzeugten; sie verhalten sich zu den Thränen, die uns Fritz Reuters göttlicher Humor ins Auge treibt, wie Rheinkiesel zu Diamanten. Das Komische ist noch lange kein Humoristisches; die Selbst-reductio ad absurdum des Komischen wird erst zum Humoristischen, wenn sie sich mit dem Rührenden oder Tragischen vermählt, und erst das Universell-Humoristische, d. h. das eigentlich Tragikomische, ist nach einem schönen Worte E. v. Hartmanns befähigt, „das Diesseits mit Liebe zu umfassen, weil es zum Jenseits führt, aber auch es erleichtert fahren zu lassen, wenn es im Einzelfall in unlösbare Konflikte verwickelt, und ihm doch noch im willigen Scheiden die Liebe zu bewahren, die es als Erlösungsmittel für das Ganze verdient.“ Ich glaube, es mit unverletztem Gewissen aussprechen zu dürfen, daß mich der Cervantes'sche Humor wohl oft behaglich gestimmt, aber nur selten mit jenen heiligen Schauern des Tragikomischen erfüllt hat, das in der Vereinigung des in die Enge des erscheinenden Daseins gebannten Immanent-Humoristischen und des die Erde überwunden habenden Transcendent-Humoristischen besteht. Dieses Universell-Humoristische ist, wie ich dies an anderer Stelle des Breiteren ausgeführt habe („Der Humor und das Christentum“) bisher ausschließlich das Erbteil des germanischen und ihm verwandter Stämme gewesen, und weder romanische Stämme noch die Juden haben einen einzigen Humoristen im eigentlichen Sinne des Wortes erzeugt; der Jude kann kein Humorist sein, da ihm das Durchgangsmoment der christlichen Weltanschauung fehlt, und den Romanen hindert die Unfreiheit des Geistes gegenüber dem bekenntnismäßigen Christentum; was der Jude gern für Humor ausgiebt, ist meist nur Komik, oft nur öder, kalter Wortwitz, und der Romane gelangt nur da vorübergehend zum Humor, wo er sich, von allen gebietenden Einflüssen frei, auf sich selbst und den gesamten Weltprozeß besinnt, der, ästhetisch betrachtet, im höchsten Sinne des Wortes eine Tragikomödie ist.

Wir glauben dem unsterblichen Werke des großen Spaniers gerecht zu werden, wenn wir es als einen teils satyrischen, teils humoristischen Roman bezeichnen, der seiner Zeit einen völligen Umschwung im schöngeistigen Schaffen und im Geschmacke der Lesewelt hervorgebracht hat und auch heute noch geeignet ist, durch einzelne humoristische und komische Abschnitte dem Leser höchsten Genuß zu bereiten; wir fügen aber einschränkend hinzu, daß dieser Roman an vielfach ungehörigen Einschiebseln und oft unerträglichen Längen leidet, daß große Teile desselben gänzlich aus dem Begriffe des Humoristischen herausfallen und daß es somit eine Übertreibung ist, wenn er uns heute noch als gerade humoristisches Meister- und Musterwerk gepriesen wird. Wer mit den Ansprüchen, die eine solche Schätzung gestattet, an die Lesung des Don Quichote herangeht, der wird befriedigt werden; wer aber ein Musterwerk erwartet, indem er den landläufigen Redens-

arten der Litteraturgeschichten-Zusammenstoppler traut, der wird sicher eine Enttäuschung erfahren. Humoristische Musterwerke sind nur in unserm Vaterlande und bei unsern guten Vettern jenseits des Ärmel-Kanals erzeugt worden.

Indem wir diese Zeilen der Begutachtung der Berufenen vorlegen, sind wir uns des Wagnisses bewußt, was mit einer solchen Urteilsnachprüfung verknüpft ist. Es giebt eben Ansichten, die durch Ansehenskraft und die Länge der Zeit so fest gestützt sind, daß jedes Rütteln an denselben leicht als eine Art Kirchenschändung erscheint. Sollten wir sachlich und überzeugend widerlegt werden, so werden wir dies als eine Berichtigung unserer künstlerischen Anschauungen dankbar anerkennen; für alle Fälle aber werden wir zufrieden sein, wenn wir zum Nachdenken und zur Verhandlung über einen Gegenstand angeregt haben sollten, der des Schweißes der Edlen wert ist.

Gerhard von Amyntor.



Der Dandy und seine Wandelung in Frankreich.

Der alte französische Satz „plus ça change plus c'est la même chose" hat wohl nirgends solche Geltung als gerade in Frankreich, dem Lande, das jetzt wieder der Welt ein herrliches Beispiel desselben geben zu wollen scheint, wo Boulanger das oft verlachte Wort Napoleons III. „l'empire c'est la paix" nur in die ebenso unwahre Redensart „Boulanger c'est la paix" umwandelt, übrigens aber ganz seinen Spuren zu folgen sich anschickt. So finden wir auch hier die eigentümliche Erscheinung, daß die leichtsinnige vornehme Gesellschaft, welche sich aus reichen jungen Leuten anwirbt, trotz ihrer unendlich häufigen Namensänderung im großen ganzen dieselbe ist wie vor hunderten von Jahren, mag auch ihre Kleidung vor allem eine wesentlich andere geworden sein. Über sie hat unter andern C. Robert in der „Taalstudie" genannten wissenschaftlichen Zeitschrift in einem Hefte von 1880 gehandelt, dessen Aufsatz wir hiermit vervollständigen wollen. Zuerst tritt uns diese absonderliche Menschenart blasierter junger Herren am Hofe Heinrichs III. entgegen, wo sie als Mignons sich eines wenig anziehenden Rufes erfreuten. Unter seinem Nachfolger Heinrich IV. und unter Ludwig XIII. nannten sie sich Muguets (Maiblumen, aber auch Jungfernknechte) und Raffinés, unter Ludwig XIV. petits-maîtres und gros crevés, über welche St. Simon allerhand Lustiges berichtet hat. Unter dem Regenten Philipp von Orleans blühten die Roués, die sich nicht entblödeten, die Bezeichnung „Geräderter", durch Lüderlichkeit „Heruntergekommener" wie einen Ehrentitel anzusehen. Von Ludwig XV. bis zur Staatsumwälzung finden wir die Musqués und die Mirliflores, welch' letztrer Name auch wieder unter dem ersten Kaiserreiche auftaucht. Zur Zeit des Direktoriums nannte sich die Jeunesse dorée, über welche mein Wörterbuch unter dorer zu vergleichen, Muscadins merveilleux oder Incroyables und wer ihre abgeschmackte Tracht sieht, mit riesig hohem Halstuch und langer Schleife, langer durch zwei Uhren mit Ketten verzierter Weste, langem Leibrocke, Lederhosen und hohen Stiefeln, wird sich über die Selbstironie jenes Namens nicht wundern, der gelegentlich auch mit Beaux und Petits-sucrés vertauscht wurde, um 1808 aber den Bezeichnungen Freluquets, Sedans, Petits-maîtres Platz zu machen. Unter Ludwig XVIII. nannten sie sich Gandins oder Fashionables, um 1830 Werthers nach Goethes Roman oder Lions, während unter Louis Philipp später der wahrscheinlich ursprünglich französische, aber über England erst wieder nach Frankreich gekommene Name Dandy seinen Einzug hielt. Um 1869 unter Napoleon III. finden wir dann den Petit Crevé, den Roqueplan uns schilderte als élégant efflanqué et ridicule qui ne doit pas faire de vieux os; ihr Name stammt von der absonderlichen Haartracht, chemin à petits crevés, welche der Berliner etwas drastisch „Läuse-Chaussee" nennt. 1870 kommt der Name Cocodès auf, abgeleitet von der Bezeichnung jener Frauenzimmer cocodette oder cocotte, mit welchen sie ihr Vermögen vergeudeten. Daneben findet sich Col-cassé nach dem umgekippten Halskragen und Gommeux. Lucien Rigaud, der in seinem Dictionnaire d'argot moderne, Paris 1881, von Gandin sagt, es werde von einigen von gant Handschuh, von anderen von dem Boulevard de Gand oder von dem Namen einer Person in Barrière's Parisiens de la Décadence abgeleitet, anderer ebensowenig sicherer Wortableitungen zu geschweigen, erklärt, das Wort sei 1867 abgekommen und sein Nachfolger petit crevé habe 1873 dem Worte gommeux Platz gemacht, das seinerseits der Haute Gomme, der lüderlichen Welt jener Kreise, den Namen gegeben hat. Ob es daher stammt, daß seine Träger „empesés, gommés dans leure toilette" — oder weil ihre Ausschweifungen sie dahin gebracht haben, daß sie auf den Genuß von sirop de gomme zur Kur angewiesen sind, ist nicht mit Sicherheit zu ergründen. Bald nennen sie sich Petits-gras; 1876 bringt Dumas fils, dem so manches geflügelte Wort zu verdanken, in seiner Etrangère den boshaften Namen vibrion (à forme humaine) auf, nach der Infusorienart Vibrio, Zittertierchen, neben welchem eine vibrionne als seine Geliebte auftritt. 1882 ersetzt Pschutt(eux) dieses Wort, neben welchem die ebenso unfranzösisch klingenden Tschotte und Tseng auftreten, um bald durch Boudiné ersetzt zu werden, das wohl wie lucus a non lucendo mit einer von boudin, Blutwurst, abgeleiteten Form ironisch jene dünnen, oft sehr bleich aussehenden Stutzer bezeichnen sollte, aber wie das gleichzeitige Cri-cri, nach dem entsetzlichen damals auftauchenden Musikinstrumente genannt, durchaus nicht als Schimpf gefühlt wurde. 1883 begegnen wir neben Larbiné, Stutzer mit weitem, langem Rocke, wieder einer neuen Benennung, ah', neben Pantre (Tölpel), Gogo und Chic, welche auch v'lan (klitsch klatsch), Dzoff und Poisseux ersetzen. Dieser letzte Ausdruck, im Argot gleich Straßenjunge, machte dem Gratiné oder (monsieur du) gratin Platz, zu dessen

Erklärung man zwischen den beiden ersten Bedeutungen von gratin in meinem Wörterbuch nach Belieben wählen möge; ihm folgte noch in demselben Jahre Gâteux (Verdorbener), Bath aux oignons, ein der Gaunersprache entlehnter Ausdruck, der doppelt „das Feinste" bezeichnet, daneben Faucheux und 1884 Tchink, Tschock und Pitchenlair, welche man vergebens in dem Dictionnaire de l'Académie suchen wird. 1885 begegnen wir dem Grelotteux, dem Zitterer, dem Bécarre (Auflösungszeichen; Fon de bécarre ganz toll), dem Type, dem Embaumé, dem Aminci (ein dem boudiné diametral entgegengesetzter Ausdruck), dem Crémeux (dem Sahne-reichen), dem Luisant oder Leuchtenden, dem Huileux (dem Öligen), welches Wort nach dem Figaro vom 13. Febr. 1886 mit H extrêmement aspiré gesprochen wird und endlich dem Copurchic. Dieser aus pur und chic zusammengesetzte Ausdruck, der nach Taalstudie vom 7. Juni 1886 die letzte Fleischwerdung du jeune moderne ist, bezeichnet den jungen Stutzer in albernster Tracht nach amerikanischem Muster, der zwar nicht mehr bloß argot redet, aber nach Art der drei stehenden Figuren im Journal amusant Gontran und Genossen das Non plus ultra steifer Abgeschmacktheit darstellt, wenn auch im letzten Jahre die für ihn aufgekommene Bezeichnung Phosphorescent den Anschein erwecken möchte, er sei munterer und geistreicher als seine Vorgänger. Der letzte Ausdruck für diese wunderbaren Gestalten, deren hervorstechendste Eigenschaft die Blasiertheit bleibt, ist Emoussé, ein Wort, dem an Deutlichkeit nichts mehr fehlt, da es mit dem vor 150 Jahren beliebten Roué ziemlich dieselbe traurige Bedeutung hat.

Brandenburg. Karl Sachs.



The balance of military power in Europe

by Colonel Maurice.

Tauchnitz-Edition.

Dieses sehr beachtenswerte, mit gründlicher Sachkenntnis und möglichst großer Unparteilichkeit geschriebene Buch empfiehlt sich der großen Leserwelt besonders durch den Vorzug, daß es militärische Angelegenheiten und Verhältnisse so klar und faßlich darstellt, daß sie auch dem Laien durchaus verständlich sind. Den Stil können wir nicht unbedingt loben; durch vielfache Einschaltungen wird er oft schwerfällig. Dessen ungeachtet weiß man immer, was Col. Maurice sagen will, auch wenn der Satzbau nicht mustergiltig ist, denn er ist mit sich selbst im klaren und beherrscht sein ausgedehntes Stoffgebiet mit vollkommener Umsicht. Von seiner Polemik gegen Sir Charles Dilke, dem er als Fachmann auf militärischem Gebiete ebensosehr überlegen erscheint, wie an Geradheit seines nicht durch eigennützige Parteizwecke beirrten Urteils, wollen wir hier absehen, oder uns begnügen zu sagen, daß er ihn, den Verfasser der Aufsätze in der Fortnightly Review, bei streitigen Punkten schlagend widerlegt. Col. Maurice hat für alle seine Behauptungen sofort die Belege zur Hand und darum folgen wir seinen Ausführungen mit einem Zutrauen, daß für den Leser um so wohlthuender ist, je mehr er sich als Laie einem Gewährsmann gegenüber fühlt, der dabei durchaus nicht den Anspruch erhebt, jede andere Meinung auszuschließen.

Der Verfasser behandelt seinen Stoff in verschiedenen Aufsätzen, die er im wesentlichen so belassen hat, wie sie zuerst vor 3—4 Jahren in Macmillans „Citizen Series" erschienen; Änderungen und Zusätze, welche seitdem nötig geworden, hat er öfter in Anmerkungen als im Texte angebracht. Auf eine sehr ausführliche Einleitung folgen vier Aufsätze:

Rußland und England. — Deutschland, Frankreich und Belgien. — Deutschland, Rußland und Österreich. — Italien, die Türkei und englische Bündnisse.

Den Anhang bildet ein genaues, sehr schätzbares Sachverzeichnis, das den Leser in den Stand setzt, sich mit Leichtigkeit zurecht zu finden und jeden der behandelten Gegenstände sofort nachzuschlagen. — Welch' eine Erleichterung wäre es, wenn eine solche Zugabe auch bei deutschen Büchern, namentlich wissenschaftlichen und Fachwerken zur allgemeinen Sitte würde.

Was Col. Maurice nachzuweisen und seinen Landsleuten ans Herz zu legen bestrebt ist, sind besonders folgende Punkte:

Daß die in England neuerdings begonnene Reform des Heeres und der Flotte geeignet ist, die Macht des Landes aufs haushälterischste und zweckmäßigste zur Verteidigung des großen britischen Reiches zu verwenden, — daß Indien, selbst wenn die Engländer es überhaupt verteidigen können, nicht in einem Zustande völliger Sicherheit zu erhalten ist, so lange sie Rußland nicht von einer anderen Seite als von Indien aus mit Erfolg beikommen können. Ferner weist der Verfasser nach, daß England für seine Heeresmacht nicht mehr ausgebe, als die Festlandsmächte, sondern viel weniger, wenn auch die Barauslage größer erscheine und zieht hierbei besonders den Vergleich mit Deutschland, das durch seine allgemeine Wehrpflicht die edelsten und kostbarsten Kräfte des Landes aufopfere und durch mittelbare Einbuße am allgemeinen Wohlstande schon in materieller Hinsicht viel mehr verliere als England durch seine unmittelbaren Auslagen für das Heer, — abgesehen von dem unschätzbaren geistigen Material, was dem Lande dadurch entzogen würde, daß die gebildetsten, fähigsten, erlesensten Männer als gemeine Soldaten in Reih' und Glied treten und Zielscheibe für die feindlichen Geschütze werden müßten. — Der ethischen Bedeutung unserer allgemeinen Wehrpflicht, die er „Zwangsdienst" — nennt, wird ein Engländer nie ganz gerecht werden. Von seinem Standpunkt aus aber hat er Recht in seinen Ausführungen. Er betont, daß England keine persönlichen Opfer zu bringen habe, wie die Länder mit allgemeiner Wehrpflicht, und daß es den vollen Wert seiner Barauslage erhalte. Auch die Größe des englischen Pensionsfonds wird gerechtfertigt, einerseits durch den

Vorteil, keine zu alten Offiziere im Dienst zu haben, andererseits erklärt dadurch, daß in England nicht wie in Deutschland die Berechtigung ausscheidender Militärs zur Anstellung im Zivildienst bestände. Gegen jede Herabsetzung der Gehälter spricht Maurice sich höchst energisch aus. Für geringes Geld sei keine gute Ware zu haben — dieser an sich einleuchtende, von Staatsmännern, die von Militärsachen nichts verstehen, oft aber mißachtete Satz wird durch schlagende Beispiele widerlegt. — Maurice giebt zu, daß die Art, das Geld auszugeben, bisher nicht haushälterisch gewesen sei, „sondern kopflos, unüberlegt, leichtfertig — darauf berechnet Kriegsministern Stoff zu wirksamen Reden im Hause der Stände zu liefern, und nicht von Männern geplant, welche Macht und Verantwortlichkeit wirksam zu verbinden verstanden; denn Macht und Sachkenntnis sind hoffnungslos von einander getrennt worden, weil jede Abteilung der Regierung für sich und nicht eine für alle gesorgt hat."

Maurice hält nichts für so schädlich für die Stärke und Tüchtigkeit des Heeres als den Einfluß von Parteileidenschaft, wo es sich um militärische Verwaltungssachen und Einrichtungen handelt.

Von der deutschen Verwaltung hat er den allerhöchsten Begriff. Ferner kommt er zu folgenden Schlüssen: In der gegenwärtigen Lage des Festlands (das Buch ist Anfang 1888, also vor dem Tode Kaiser Wilhelms I., erschienen, in dem auch Verfasser einen Hort des Friedens sah) ist die große konservative Mittelmacht Deutschland durch Grenzen, Lage, Organisation, durch militärische Zucht und Stärke noch immer die stärkste in Europa. Österreich ist eine Notwendigkeit für Deutschland, und obschon Österreich nicht so stark ist wie Rußland, würde es sich doch vermutlich stärker erweisen, als in früheren Kriegen. Frankreich ist zweifellos unermeßlich viel stärker als im Jahre 1870, aber es sind in seiner Heeresgestaltung „Elemente der Ungewißheit", wie sie sich nicht in Deutschland finden. — Diese Unsicherheit (oder Ungewißheit) ist durch die langvorbereitete Mobilisation des letzten Jahres und durch das neue Militärgesetz nicht gehoben worden.

Rußland muß kraft seiner ungeheuren Bevölkerungszahl und der gewaltigen Mittel, die es auf seine Kriegsrüstungen verwendet, immer eine große Militärmacht bleiben; indessen hat es durch die veränderten Verhältnisse moderner Kriegsführung nicht gewonnen, sondern verloren. — In Rußlands Fähigkeit, morgenländische Völker anzupassen und so seine Macht während des Vorrückens auf Indien fortgesetzt zu verstärken, besteht für Rußland eine Hauptstärke und für England eine Hauptgefahr, — denn dieses Fortschreiten nach Osten ist kein zufälliges, sondern von langer Hand in Petersburg geplantes und mit aller List verstärktes.

Unter diesen Umständen liegt es in Englands Interesse, nicht in „insularischer Abgeschlossenheit" zu verharren, sondern sich mit denen zu verbinden, welche gleichen Anteil daran haben, den Plänen Rußlands entgegenzutreten. Für England liegt also der Schwerpunkt des europäischen Gleichgewichts in den Beziehungen anderer Mächte zu Rußland.

Wenn Rußland Deutschland angriffe, „würden die Lebelgewehre jenseits des Rheins von selbst losgehen".

In Bezug auf die Grenzverhältnisse zwischen Deutschland und Frankreich und Deutschland und Rußland kommt Maurice zu dem Schlusse, daß sie, trotz allen Anscheins vom Gegenteil und trotz aller von den Gegnern getroffenen Vorkehrungen für Deutschland günstiger liegen. Indessen bleibt die Gefahr für Deutschland groß, wenn es nicht kräftig unterstützt wird.

Dänemark und Italien sind nicht zu unterschätzende Faktoren.

Wenn Dänemark zwischen einem Bündnisse mit Frankreich oder mit Deutschland zu wählen hätte, würde es natürlich versucht sein, sich für das erstere zu entscheiden; stände aber England auf Deutschlands Seite, so würde Dänemark sich für ein englisch-deutsches Bündnis entscheiden. Ebensowichtig also wie für England seine Stellung zu den Mittelmächten ist für Deutschland sein Verhältnis zu England.

Maurice weist nach, daß England durch Unterstützung Italiens, dessen Küsten im Falle eines Kriegs stark bedroht sein würden, durch den Schutz der deutschen Seeküste und dadurch, daß es Dänemark verhindern würde, eine Grundlage für russisch-französische Angriffe zu werden, den Mittelmächten eine Beihilfe gewähren könne, die mehr als eine halbe Million Mann wert sein würde; daß es ferner Konstantinopel und Varna vor einem Angriffe von der europäischen Seite her schützen könne. Die Bedeutung des schwarzen Meeres für Österreich wird dabei in Betracht gezogen.

Außer den Vorteilen, welche die englische Flotte den Verbündeten gewähren könnte, müßte England aber noch im stande sein, beim Ausbruch des Kriegs (der für Maurice nur eine Frage der Zeit zu sein scheint), zwei gut ausgerüstete Armeekorps und eine Kavalleriedivision an irgend einem beliebigen Punkte landen zu können und das türkische Heer in den Stand zu setzen, Rußland zu widerstehen. Wenn es das kann, dürfte es wohl mit den andern Mächten solche Bedingungen abschließen können, daß Rußland oder Frankreich nicht daran denken könnten, es in Herat oder sonstwo anzugreifen.

Es würde also ein Bündnis zwischen England und den Mittelmächten die sicherste Gewähr für den Frieden und die Erhaltung des europäischen Gleichgewichtes sein.

Während Österreich und Italien nicht den Wunsch verhehlen, daß England dem Bündnis beitreten möge, hält Deutschland sich zurück, obschon es wohl am meisten dabei zu gewinnen hätte.

„Der Grund ist klar. Deutschland weiß, daß es mit englischen Staatsmännern zu thun hat, die, welche Partei auch am Ruder sein möge, die militärische Wichtigkeit der Frage nicht verstehen oder nicht zu begreifen versuchen. Alle deutschen Staatsmänner, welche dieselbe vollkommen verstehen, fühlen, daß sie sich in der Lage eines Roßhändlers befinden, der ein Pferd von einem Manne kaufen möchte, der die Eigenschaften seines eigenen Tieres

nicht kennt. Wenn wir wissen, was für Vorteile wir zu bieten haben, können wir nach Belieben unsere eigenen Bedingungen stellen."

Eine zweckmäßige Verstärkung der Heerteile (besonders der öfters erwähnten zwei Armeekorps und die Kavalleriedivision in Bereitschaft) und Bündnisse mit anderen Staaten, das sind die Punkte, auf welche Verfasser immer wieder zurückkommt. „Wir haben versucht zu zeigen, auf welche Weise wir am haushälterischsten den schrecklichen Gefahren entgegen treten können, mit denen wir zu rechnen haben. — So viel ist gewiß, wenn wir uns nicht selbst helfen, wird keine andre Macht uns helfen. Wenn wir nicht Hilfe gewähren können und wollen, werden wir keine Hilfe finden. Es handelt sich darum, für einen mäßigen Preis die unberechenbaren Segnungen des Friedens zu sichern oder in den jedenfalls kostspieligsten und wahrscheinlich verhängnisvollsten Krieg verwickelt zu werden, den wir je geführt haben."

Mit diesen Mahnungsworten schließt das Buch. Sie sind durch die jüngsten Ereignisse nicht bedeutungslos geworden, noch ist die England drohende Gefahr durch die Begegnung der beiden nordischen Kaiser verringert worden. Wie sich aber auch das europäische Staatsgetriebe gestalten möge, die sachlichen Ausführungen von Col. Maurice, der sich in Bezug auf deutsche Grenzverhältnisse besonders auf Hauptmann Kirchhammers „Deutschlands Nordostgrenze" und auf „Die Befestigung und Verteidigung der deutsch-russischen Grenze und deutschen Armeen, dargestellt von einem deutschen Offiziere" beruft, behalten ihren Wert.

Th. Hoepfner.



Litterarische Neuigkeiten.

Haschisch. Erzählungen aus dem modernen Ägypten von Otto Fuchs. (Calab) Dresden und Leipzig. E. Piersons Verlag 1889. Im Lande der Pharaonen und Krokodile, der Pyramiden und Obelisken spielen diese eigenartigen Schilderungen, teilweise wie „der Anwalt des Volkes", zur Zeit der Bombardierung von Alexandrien. Jedenfalls ist es ein Griff hinein ins volle Menschenleben und größtenteils wirkt es auch interessant. Am gelungensten dürften die Nummern sein „Der Schah der schwarzen Hunde", „Ein Schlangenbiß", „Mein blinder Freund" und vor allem „Die Straußencarlah". Die längste Erzählung, „Der Anwalt des Volkes", giebt war ein treffendes Bild der staatlichen Zustände des alten Nillandes, wird aber in Bezug auf anschauliche, lebensvolle Wirkung von den obengenannten unbedingt übertroffen.

Thomas Carlyle. Ein Lebensbild und Goldkörner aus seinen Werken. (Leipzig, Verlag von W. Friedrich). Diese gedankenreiche Schrift Eugen Oswald, des Vorsitzenden der Londoner Carlyle-Gesellschaft, darf wohl für deutsche Leser als die passendste Einführung in das Geistesleben des großen englischen Denkers gelten, der noch immer nicht genügend in Deutschland bekannt ist im großen Kreise der Leserwelt. Eugen Oswalds Zusammenstellung von denkwürdigen Aussprüchen Carlyles, seine Erörterungen über das Wesen dieses eigenartigen Geistes dürfen als ebenso geschickt wie zutreffend gelten. Das Buch soll erneut empfohlen sein.

Adalbert von Hansteins Biographie Albert Lindner, in seinem Leben und seinen Werken dargestellt (Berlin, Max Schildberger, 1888), ist eine ebenso künstlerisch wie sachlich würdige Schrift, welche man nicht ohne tiefen Herzensanteil lesen wird. Das Schicksal dieses unglücklichen Dichters ist in kurzen, aber charakteristischen Zügen mit einer stillen Meisterschaft geschildert, welche dem Talente Hansteins zur Lebensbeschreibung zur hohen Ehre gereicht. Die Würdigung des Dichters, weit entfernt von falscher Überschätzung, darf als wahrhaft gerecht bezeichnet werden.

Max Koch, Professor in Marburg, hat in einer Abhandlung der „Litterarischen Volkshefte" (Richard Eckstein, Nachfolger) in geistreicher Weise die Summe dessen zu ziehen versucht, was sich an praktischen Folgerungen für das zeitgenössische Kunstleben aus Wagners Reformbestrebungen ergiebt; kein Freund der Wagnerschen Ideen wird diese einsichtsvolle Untersuchung ohne Anregung aus der Hand legen; die Gegner werden das Maß und die redliche Bemühung um Klärung der Meinungen und Streitfragen schätzen, wenn sie auch nicht in allem sich als überzeugt finden sollten.

Ein anmutiges Talent zeigen die **„Poems of Rose Terry Cooke"** (Gottsberger), von denen wir hier eine Probe geben:

Birdies Valentine.

I want a Valentine
Who will be mine?
She must have lips as red, as red
As strawberries in the garden bed;
She must have eyes as blue and sweet
As speed well blossoms at her feet;
Two cheeks as soft as summer roses
The tiniest, funiest of noses;
A chin as round as apples are,
And dimples twinkling like a star;
A forehead smooth and very fair,
With shining, shadowy, tumbled hair;
A look both saucy and coquettish,
Sometimes too sweet, sometimes too pettish;
A laugh like any bobolink,
To gay to scold, too glad to think;
A little, wilful, mortal thing,
That to its sweetheart's arms will spring,
And kiss and tease in equal measure —
Birdie! can this be you, my treasure?

Eine neue Veröffentlichung Gyps **„Loulou"** erschien bei Calmann Lévy (Paris).

Interessante **„Portraits littéraires"** par M. Edmond Biré, welche sich mit Namen wie Merimée, Lamartine, About u. a. beschäftigen und von viel kritischer Begabung zeugen, erschienen bei Vitte et Perrusel (Paris).

Der amerikanische **General Grant** soll eine große Anzahl humoristischer Anekdoten handschriftlich hinterlassen haben nach seinen Erfahrungen in der Armee, welche in Kürze bei C. L. Webster u. C. veröffentlicht werden sollen.

Im November werden bei Marpon u. Flammarion, Paris, aus der Feder Alphonse Daudets erscheinen **„Souvenirs d'un homme de lettres"**, von denen man sich viel Anregung versprechen darf.

Guy de Maupassant gab ein stimmungsvolles Buch, **„Sur l'Eau"** (Marpon u. Flammarion, Paris) heraus, eine Art Tagebuch seines Aufenthaltes an der Küste des mittelländischen Meeres. „Je me suis amusé à écrire chaque jour, ce que j'ai vu et ce que j'ai pensé." Und er hat allerhand gedacht und allerhand gesehen Reizvolle Naturschilderungen, kurze Geschichtchen wechseln ab mit Betrachtungen über drängende Fragen der Zeit und das harmlose Tagebuch versteigt sich in eine erstaunliche Redekunst, wenn es gilt die Entrüstung des Verfassers an den Mann zu bringen über den zeitgenössischen Krieg. Er eifert gegen Moltke und dessen Ansicht vom Krieg wie ein neuer Cato sein ceterum censeo schleudert; er findet nicht Worte genug das Verdammungswürdige des Krieges zu schildern und den deutschen Schlachtenlenker zu bespötteln. Und dann wieder schaukelt er sich behaglich auf den Wellen des Meeres. — Das Buch ist durch entzückende

Zeichnungen von Riou (Gravure de Guillaume Frères) geschmückt, dergleichen selbst in den französischen Büchern nicht alle Tage zu finden sind und wenn das Werk nicht von Maupassant wäre, es wäre allein schon sehenswert wegen diesen höchst stimmungsvollen Landschaften auf kleinstem Raume.

François-Joseph I et son règne 1848—1888. Par A. O. Bertha (Westhauser, Paris 1888). Eine Schrift zur Gelegenheit des vierzigsten Jahrestags des regierenden Kaisers von Österreich, welche einen Rückblick auf die Geschichte dieser vierzig Jahre enthält, höchst wohlwollend gemeint ist, fast zu wohlwollend. Wenn der Verfasser meint, Franz Joseph habe sich seiner Zeit durch seine Pilgerfahrt nach Nanzig an die Gräber seiner Vorfahren als einen Franzosen „fast als einen Franzosen" bekennen wollen, so ist das allerdings eine captatio benevolentiae an den französischen Leser, deren es noch mehrere in dem Buche giebt, welche wunderlich und harmlos genug ist. Der Verfasser hofft aber, daß seine Schrift eine neue Gelegenheit biete die Mißverständnisse zu zerstreuen, „que l'on a voulu faire naître entre deux états, au fond créés pour se comprendre".

M. V. Wilhelm Jensen, der unermüdlich Schaffende, hat uns neuerdings mit zwei inhaltreichen Werken beschenkt, dem Geschichten-Cyklus „Aus schwerer Vergangenheit" (Leipzig, B. Elischer) und dem zweibändigen Roman aus der Gegenwart: „Das Asylrecht" (Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt), von welchen beiden neuesten Gaben des ausgezeichneten Dichters wir heute zunächst dem zuletzt genannten Werke einige Worte widmen wollen. Der Roman „Das Asylrecht" verdankt seinen Titel einer in denselben eingestreuten gleichnamigen Novelle aus der Zeit Kaiser Maximilians, um welche der eigentliche Inhalt des Romans herumgeflochten und auf welche im weiteren Verlaufe der in „vornehmen" Kreisen spielenden Erzählung immer wieder Bezug genommen ist. Diese kleine Novelle ist, was die Treue der geschichtlichen Färbung und die fein motivierte Zeichnung der interessanten Charaktere, die eigenartigen Einzelheiten der Schilderung und Darstellung angeht, selbst ein dichterisches Meisterwerk und würde auch für sich den Leser vom Anfang bis zum Ende fesseln. Sie erhält aber noch einen besonderen Reiz dadurch, daß der Dichter sie in den Mittelpunkt seines Romans gestellt hat und Menschen und Dinge in die mannigfaltigsten Beziehungen zu ihrem Inhalt treten läßt. So sind an passender Stelle auch den Hauptpersonen Urteile über die kleine Geschichte in den Mund gelegt, die wie sie an sich für die verschiedenen Einzelarten dieser Personen bezeichnend sind, die in der Novelle geschilderten Begebenheiten und die Absichten, die der Verfasser bei ihrer Darstellung verfolgte, in höchst anziehende wechselnde Beleuchtung rücken. Wir thun da gewissermaßen anziehende Einblicke in eine dichterische Werkstatt — Gerold Fredeheides, wie sich der Verfasser der Novelle „Das Asylrecht" nennt, wir können aber ebensogut sagen Jensens selbst — in die Werkstatt eines Dichters, zu dessen „idealer Welt" die „reale Welt" der wirklichen Verhältnisse und des alltäglichen Lebens in wirksamen Gegensatz gestellt wird. Die scharfe, oft recht grelle und drastische, häufig ironie- und humorvolle Hervorhebung dieses Gegensatzes bildet den eigentlichen Vorwurf, um nicht zu sagen die Tendenz des Romans, und in einem von Gerold Fredeheide niedergeschriebenen Gedicht (Bd. I, S. 253 ff.) wird dieser Gegensatz besonders wirkungsvoll zusammengefaßt. Daß in dem Roman die „ideale Welt" schließlich zum Siege gelangt, ist bei einem Dichter wie Jensen selbstverständlich, und es liegt sogar eine den dichterisch nachempfindenden Leser angenehm berührende derbe Absichtlichkeit darin, wie der Verfasser am Schluß der Erzählung diesen Sieg durch das entschiedene, selbstgewisse Auftreten von Gorta Meseritz außer allen Zweifel setzt. Die Handlung des Romans ist nicht reich im gewöhnlichen Sinne dieses Worts, sie erscheint zuweilen sogar stockend und schleppend, wie im Anfang des zweiten Bandes, und einzelnes dünkt uns, wie man zu sagen pflegt, unwahrscheinlich, so der häßliche Streich, den der doch im ganzen als sehr gutherzig dargestellte Förster Schmoik gegen den Schluß der Erzählung Gerold Fredeheide spielt, und den wir, auch den Umständen nach, nicht gut glauben können. Aber der Leser findet sich fortwährend gefesselt durch die Fülle dichterisch und menschenkundig bedeutsamer Einzelzüge und Wendungen, aus welchen heraus sich der Faden der Erzählung fortwebt: anziehende Gespräche, herrliche Landschaftsschilderungen, den traulichen Reiz echt dichterischer Stimmung, wie sie ja Jensen in besonderem Maße eigen ist, und wie sie auch über diesem Werke, den Leser bannend, ausgegossen ist, durch die psychologisch feine Art, in der Jensen die Handlung aus der verschiedenen Anlage der Charaktere entwickelt und das meisterhafte Geschick, mit dem er über den schließlichen Ausgang der Erzählung bis zum Ende denselben zu täuschen weiß. An diesem, für die „ideale" Weltanschauung „guten Ende" belohnt uns der Dichter — und damit streichen wir ebenfalls eine wesentliche Gedankenseite des Romans, — „daß Schönheit und Geist nicht gleichbedeutend mit dem Herzen sind, und daß alle Poesie der idealen Weltanschauung noch nicht zum Siege verhilft, wenn die Liebe ihr nicht zum Beistand entgegenkommt" . . . Jensen findet in dem Werke auch Gelegenheit, ziemlich oft seinem Humor — und er besitzt wirklichen Humor in reichem Maße, ähnlich seinem berühmten Freunde Wilhelm Raabe — die Zügel schießen zu lassen und stark satirischen Anwandlungen Genüge zu thun. Das geschieht insbesondere überall da, wo das schnörkelhafte Schablonentum gewisser Kreise der „Geistes- und Geburtsaristokratie", in deren Urteil die persönliche Leistung gegen die Vorzüge von Titel und Hofrang nicht aufzukommen vermag mit ironischem, leider nur zu sehr berechtigtem Übermute gegeißelt. Auch die dünkelhafte, vorurteilsvolle Unwissenheit, mit welcher in diesen Kreisen über die neuere vaterländische Litteratur stillschweigend, meist ohne Kenntnis davon zu nehmen, abgeurteilt zu werden pflegt, ist in dem Werke gehörig und wohlverdient an den Pranger gestellt. Das sind „goldene Rücksichtslosigkeiten", die, wenn auch noch so maßvoll, wie hier von Jensen, vorgebracht, „erfrischend wie Gewitter" wirken, und wir erblicken hierin eine der nicht am wenigsten wertvollen Seiten des Jensenschens Romans.

Haben wir überhaupt noch eine Litteratur? von Leo Berg. (Großenhain und Leipzig, Baumert u. Ronge.) Der Verfasser dieses Schriftchens hat die große Unklugheit gehabt seinem Verleger einen Brief von Georg Brandes in Kopenhagen zur Verfügung zu stellen, der nun von jenem als Aushängeschild für die Schrift Leo Bergs benutzt wird. Er lautet: „Ihr Buch ist ein kühnes Wort. Sie haben insofern gewiß dem Gedanken mancher Ausländer Ausdruck gegeben, als es schon lange nicht selten war zu hören: Giebts denn noch eine Litteratur in Deutschland? Die deutsche Litteratur ist im ganzen, glaube ich, in diesem Augenblicke in Europa wenig gelesen und wenig geliebt . . . Es liegt wohl so, daß Ihre guten Köpfe seit vielen Jahren in den Generalstab oder in die höhere Administration hineinstreben und darüber die Litteratur verschmähen, und daran ist die Uniformität des Reichs in der Auslöschung der Individualitäten schuld. Im ganzen bin ich mit Ihnen einverstanden und habe einmal in Berlin in einem Vortrage über das geistige Leben im Norden (mit dem deutschen verglichen) ganz Ähnliches gesagt, besonders über den Einfluß mancher Verleger und gewisser Redakteure . . . Sehr richtig haben Sie Eins herausgefühlt, was ich auch in jenem Vortrage bemerke: Die Litteratur ist nicht bei Ihnen (wie im Norden) eine Macht . . . „Ich erwarte nichts von Vereinigungen," sagen Sie sehr richtig zum Schluß. O wie wahr! „Der einzige wird sein Eigentum" — Es giebt nichts anderes . . ." — Wir würden Bergs Schrift wie manchen anderen Notschrei unserer jungen Litteratur ruhig haben verhallen lassen, wenn nicht der Umstand, daß das Wort eines ausländischen Schriftstellers wie Brandes als Empfehlung des Büchleins dient, die Antwort herausforderte: Hands off! Ob wir Deutschen eine Litteratur haben oder nicht, das ist eine Sache, die wir zunächst untereinander auszumachen haben und für die junge deutsche Schriftsteller nicht nach den Meinungen des Auslandes umherschauen sollen. Bergs Schrift, die gewiß im Grunde von löblichen Absichten eingegeben ist — der Name

des Verfassers bürgt uns dafür — enthält nur sehr allgemeine Klagen über die Unfähigkeit unserer Kunstrichterschaft, unserer Schriftsteller, unserer Leser, vermeidet aber so sehr Namen zu nennen, daß wir nicht finden können, der Verfasser habe seine Sache ernstlich beim Namen genannt. Es ist nicht wahr, daß unsere Beurteiler so unbedingt nichtsnutzig seien. Wir besitzen in Deutschland eine stattliche Reihe befähigter Männer, alte und junge, welche sehr wohl den Mut und die Fähigkeit ihrer Meinung haben, sehr viel Einfluß übten auf die öffentliche Meinung und manchen litterarischen Aberglauben mit Erfolg bekämpft haben. Daß in einem Reiche von 45 Millionen Menschen litterarische Erscheinungen nicht so schnell durchdringen wie in einem Lande von 2½ Millionen, das ist wohl eine Wahrheit; und wahr bleibt auch der alte Spruch Goethes: „Sollens die Deutschen mit Dank erkennen, so wollen sie Zeit haben". Gar nichts aber wird der Sache gedient, wenn junge Schriftsteller, statt durch eigene beurteilende und sonstige Leistungen durch die That etwas anderes beweisen, fortwährend den Lesern erzählen, daß wir keine Litteratur mehr hätten. Natürlich fängt die thörichte Menge zuletzt an daran zu glauben, und wenn gar ein „Ausländer" wie Brandes dergleichen bestätigt: dann allerdings rechnet man nicht schlecht mit einer alten Schwäche des Deutschen, der sich noch immer für schlechter und unbedeutender gehalten hat, als er ist. Daß die deutsche Litteratur im ganzen zur Zeit in Europa wenig gelesen und geliebt sei, mag wohl richtig sein, aber es ist nicht die Schuld der deutschen Litteratur, sondern die Frucht jener wahnsinnigen Angst vor Deutschland, welche in Frankreich künstlich gezüchtet wird, in Dänemark und Rußland nachgeäfft wird, daher denn keine Zeit und Neigung übrig bleibt zu forschen, was deutscher Geist auch in diesen Zeiten auf seine Weise im Stillen schafft. Wir haben nur eine andere Litteratur als die Nordländer und die Franzosen und dem Deutschen wird die Dichtung immer etwas anderes bedeuten als jenen. Freilich ist es eine alte Sache, daß wir nicht so viel Aufhebens machen wie jene von jeder neuen Erscheinung: der Deutsche hat sich im Laufe der Jahrhunderte ein gewisses nil admirari angewöhnt, und wenn ein Buch wie Krohgs „Albertine" in Deutschland erscheinen würde, so würde sich schwerlich ein deutscher Brandes finden, der für solche Nähtermädchenhorizonte hohe Worte fände. Die Kenntnis, die der deutsche Leser gerade von Werken des Inlandes wie des Auslandes hat, hat ihn ein wenig verwöhnt, er ist nicht so leicht verblüfft über das „Neueste" und so wird es freilich den deutschen Dichtern saurer gemacht zum Ruhme zu gelangen als dem Nordländer. Aber das schadet den Deutschen auch nichts. Immerhin haben wir eine ganz achtungswerte Litteratur auch in diesen Zeiten. Wenn die Nordländer Björnson und Ibsen haben, nun so sind ihre deutschen Altersgenossen Keller, Heyse, Konr. Meyer nicht schlechtere, nein, bei weitem bessere Dichter in ihrer Art, denn sie haben diese Art in sich vollendet, während die Nachwelt vor den Werken Björnsons und Ibsens einst wie vor einem großen künstlerischen Fragezeichen stehen wird. Eine ganze Reihe von Fragen, welche die deutsche Kunst beschäftigen, kennen diese Dichter gar nicht, und umgekehrt; aber daraus zu folgern, daß wir keine Litteratur hätten, das wäre eine höchst ungeschichtliche Betrachtungsweise. Jene hochwichtigen Ehe- und Frauenbefreiungsfragen, welche diese nordischen Dichter behandeln, liegen der großen Masse des deutschen Volkes noch ziemlich fern, natürlich, daß auch dessen Dichter andere Fragen behandeln: aber deshalb haben die Deutschen gerade ihre Litteratur so gut wie andere Völker. Also: unter uns, Herr Berg! Seien wir Lessinge und andere große Kunstrichter unter uns! Der Geist der Wahrheit wird eher dabei gewinnen als verlieren. Vergessen wir nicht, was selbst von den Jungen befehdete „alte Herren" denn doch geleistet und leisten, denken wir nicht zu leicht von dem, was auch von den „Jungen" thatsächlich schon geleistet ist und lassen wir nicht die mieselsüchtige Laune des Augenblicks zum Maßstab des geistigen Thuns eines Volkes von 45 Millionen werden. Es wird sich schon herausrappeln, dieses Völkchen, hat schon manches hinter sich!

Le Flâneur, „Reiseskizzen". St. Petersburg 1888. 1. Bd. Dieses hochinteressante Buch des berühmten, unter falscher Namensflagge segelnden Plauderers vom Petersburger „Herold" enthält eine Sammlung von Reiseeindrücken in den Ostseeprovinzen, Deutschland und der Schweiz. Scharfe Beobachtung, geistvoller Humor, zündender Witz zeichnen diese liebenswürdigen Unterhaltungen vor anderen Erzeugnissen dieser Art aus. Nicht ohne lebhaften Anteil wird man die Anschauungen eines Fremden über unsere eigenen Verhältnisse verfolgen, eines — wie sehr er sich auch dagegen sträuben mag — selbst-glücklichen Optimisten, der sich vor geistiger Verknöcherung zu bewahren gewußt hat. Besonders anerkennenswert ist der warme Anteil, welchen Le Flâneur, der Russe, den freundschaftlichen Beziehungen seines Vaterlandes zu Deutschland entgegenträgt. Freilich findet sich neben Tiefem und Geistvollen auch manches Flache und Oberflächliche. v. S.

Adam Mickiewicz, sa vie et son oeuvre par M. Ladislas Mickiewicz. Niemand war vielleicht geeigneter eine Einzelschrift über den berühmten polnischen Dichter zu schreiben, als sein eigener Sohn. Jeder, der Studien über den berühmten Polen anzustellen gedenkt, wird künftig zurückgreifen müssen auf dieses maßgebende Werk. Zugleich aber zahlt Frankreich einen Ehrenzoll mit diesem Werke ab, den es dem Manne schuldig war, der seine besten Kräfte, nachdem er die Gastfreundschaft Frankreichs in Anspruch genommen, dem Pariser Collège de France opferte, und der einer der ersten war, die in Frankreich den Geschmack an fremden, und besonders an slavischen Litteraturen verbreiteten.

In den Vereinigten Staaten Nordamerikas, dem Lande der Doktrinärmoralisten, wird gegenwärtig ein förmlicher **Kreuzzug gegen Zola** gepredigt; ein großer Buchhändler, Vizitelly in New-York, der wöchentlich 1000 Bände Zola verkauft, ist wegen Verbreitung unsittlicher Schriften in Anklagestand versetzt worden. Es scheint dies die erste Äußerung einer allgemeinen Bewegung gegen die Kolportagebuchhändler zu sein. v. S.

Eine neue Sammlung von **Goetheschriften** beginnt soeben im Verlage von Carl Winters Univ.-Buchhandlung, Heidelberg, zu erscheinen, deren erstes Heft einen am 26. Mai in Weimar bei der dritten Generalversammlung der Goethe-Gesellschaft gehaltenen Vortrag Kuno Fischers über Goethes Iphigenie bietet. Der Name des bekannten Philosophen und Ästhetikers leistet schon an und für sich Gewähr für eine gesteigerte Teilnahme an der Sammlung.

Die Fanfare von Fritz Mauthner. II. Band von „Berlin W". Drei Romane. Dresden und Leipzig. Verlag von Heinrich Minden. 1888. Fritz Mauthner behauptet in der deutschen Litteratur längst einen ehrenvollen Platz und sein Verfassername hat durch eine Reihe von geistvollen Werken — wir nennen nur „Nach berühmten Mustern", „Vom armen Franischko", „Xanthippe" — einen guten Klang erhalten. Die Charaktere in dem vorliegenden Werke sind mit sicherer, gewandter Hand gezeichnet und vor allem die Schilderung des Berliner Preßgetriebes mit allem, was damit zusammenhängt, wirkt lebensvoll und anziehend. „Johanna von Havenow-Trienitz", die aufopfernde Tochter und Schwester von wahrer adeliger Gesinnung, ist eine Gestalt, welche die Teilnahme jedes denkenden Lesers wecken muß. Auch Doktor Bode mit seiner kleinen Käthe, der seiner Liebe so schwere Opfer bringt, beinahe auf Kosten seines bessern Selbst, der natürlich dafür auch bitter büßen muß, auch diese Beiden müssen unser Mitgefühl erregen. Leontine, Mettmann sen., Pinkus, Herr von Haffner-Herne, Fräulein Betty, die Malerin, das sind alles Figuren, so lebenswahr und eigenartig, daß sie wie Menschen von Fleisch und Blut vor unserem geistigen Auge stehen. Die beiden jungen Männer Richard und Achim, die sich siegreich durch alle Lebenskämpfe den guten Kern ihres Wesens retten, sind wert, der Bruder und Geliebte Johannas zu sein. Einzelne Szenen sind von packender Wirkung, so z. B. wie Leontine das Kodizill zu dem Testamente ihres verstorbenen Gatten vernichtet. Dessen Roll-

wagen, an welchen sie unvermutet auf dem Balkon stößt, sodaß ihr ein häßlicher Schrei entfährt, veranlaßt Papa Mettmann zu den salbungsvollen Worten: „Die verdammten Dienstboten! Alles lassen sie zu Grunde gehen. Na, der Schaden ist ja nicht groß.“ Wie treffend ist die Selbstsucht aller dieser Menschen geschildert! Als Richards Vater erfährt, daß derselbe eine Oper geschrieben hat, wie beutet er diesen Umstand schamlos aus, ohne sich im geringsten darum zu kümmern, daß er das Ehrgefühl seines Sohnes aufs tiefste verletzt. Auch Johannas Mutter, Frau von Trienitz, nimmt alle Aufopferung ihrer Tochter als selbstverständlich hin und ist noch lange nicht zufrieden damit, sie will sie schonungslos zu der Heirat mit Haffner-Herne zwingen, obgleich dieser Ehrenmann keinen Finger rührt, als Leontine die Ehre seiner ersehnten Braut zu ihrem eigenen Vorteil besudelt. Wie rührend ist der Zorn der ehrlichen Maurersfrau Bolsko über den vornehmen, feinen Herrn im kostbaren Pelzrock, der der armen Frau Käthe so schonungslos ihren seligen Wahn in Bezug auf ihren Gatten raubt! „Alle hatten sie ja die Wahrheit gewußt, der ganze Bau, der Bäcker nebenan, sogar in der Destille, wo sie den Spiritus zu's Kaffeekochen geholt hat, bis herunter zu die Mamsell, das schmutzige — Und alle hätten sich lieber die Zunge abgebissen.“ — Der „berühmte Maler“ Disselhof, der Johanna durch seine ausgefeimte Spitzbüberei in ein ehrenrühriges Licht bringt, der „Verleger“ Mettmann mit seinem würdigen Adlatus Pinkus, der Käthe bei ihrer Liebe zu ihrem Gatten faßt und nachdem er sie zu unbesonnenen Schritten verleitet hat, beinahe an den Rand des Grabes bringt, sie alle opfern ihre Mitmenschen nur ihrer Selbstsucht.

Ein neuer Band Gedichte von **A. Swinburne** wird von englischen Blättern als demnächst erscheinend angekündigt.

Die lustigen **Ballads of Hans Breitmann,** diese ergötzlichen amerikanischen Gesänge im englisch-deutschen Rotwälsch, erscheinen (bei Trübner u. C.) in einer um neue Stücke vermehrten, vom Verfasser neu durchgesehenen Auflage. Wir verweisen bei dieser Gelegenheit auf das Buch, das noch lange nicht genug in Deutschland bekannt ist und doch auch jedem Deutschen merkwürdig sein müßte wegen der lustigen litterarischen Vermählung, die hier seine Sprache mit dem Englisch des Nordamerikaners eingeht.

Abermals ein neuer Versuch einer Weltsprache: **World-English:** the Universal Language, by Alexander Melville Bell. (Trübner u. C.) Der Verfasser versucht das Englische als Weltsprache vorzuschlagen, indem er dasselbe lautlich buchstabierend schreibt. Er hofft damit die Erlernung der englischen Sprache den übrigen Völkern zu erleichtern.

Henrik Ibsens Dramen erscheinen in Amerika unter dem Titel: **„The pillars of society and other Plays“** in dem „Camelot Series“, herausgegeben durch Havelock Ellis.

Beiträge zur zeitgenössischen Politik. Die Reihe der Schriften des Allgemeinen Vereins für deutsche Litteratur ist durch eine Sammlung von Aufsätzen des bekannten Politikers und Rechtsgelehrten F. H. Geffken bereichert worden, welche zu dem besten gezählt werden darf, was die deutsche politische Litteratur aufweist*). Geffken gehört nicht nur zu den klarsten Politikern unserer Tage, sondern auch zu den gewandtesten Schriftstellern, seine Darstellung reicht an das Vorzüglichste heran, was auf dem Gebiete des politischen Aufsatzes in Deutschland, Frankreich und England geleistet wurde. Unbeschadet seiner persönlichen Parteistellung und seiner Auffassung von Menschen und Verhältnissen zeichnet sich seine Schilderung durch strengste Sachlichkeit aus und auch der gewissenhafteste Forscher wird dem vorgenannten Buche nicht den Vorwurf machen können, der leider vielen trefflichen politischen Darstellungen unserer Zeit nicht erspart werden kann, daß in ihm Menschen und Dinge nach der staatsbürgerlichen Parteifärbung des Verfassers mißhandelt worden seien. Der erste Aufsatz handelt von dem britischen Weltreich; den Lesern der deutschen Rundschau ist derselbe im wesentlichen bekannt, die farbenprächtige Darstellung ist gelegentlich der britischen Kolonialausstellung veröffentlicht worden und hat nicht nur in Deutschland sondern auch in England gebührendes Aufsehen erregt. Die umfassende Kenntnis der verschiedenen Seiten des britischen Weltreiches, besonders auch der kolonialen Verhältnisse giebt auch dem mit dem englischen Leben weniger vertrauten Leser ein deutliches und erschöpfendes Bild von der Fülle und Mannigfaltigkeit der in dem Staate John Bulls angesammelten Kräfte. Die Schwäche der britischen Macht und die Unsumme von Fehlern und Mißgriffen, welche die Staatskunst des Inselreiches im Laufe der letzten Jahrzehnte begangen hat, wird von Geffken nicht verschwiegen oder beschönigt, mit scharfen aber durchaus gerechten Worten spricht er seinen Tadel über die Kette von Irrtümern und Sünden aus, welche Englands Staatsmänner seit dem Tode Lord Palmerstones zu vermeiden nicht im stande waren. Der zweite Aufsatz beschäftigt sich mit der Schilderung der staatlichen Wirksamkeit des Prinzen Albert, jenes hochsinnigen Fürsten, der auch auf das Staatsleben Deutschlands und die Entwickelung unserer Einheitsbestrebungen einen so bedeutenden Einfluß ausgeübt hat. Der staatsmännischen Geschichte Englands ist auch der Stoff der beiden folgenden Aufsätze entlehnt, die sich mit Lord Palmerstone und der Gegenüberstellung der beiden Männer befassen, welche der englischen Geschichte des letzten Menschenalters ihr eigentümliches Kennzeichen aufgedrückt haben, Beaconsfields und Gladstones. Das Urteil Geffkens über den geistvollen und in vielen Mitteln gerechten letzteren Staatsmann, welcher als Gouverneur der jonischen Inseln noch Zeit fand, über die Farbenlehre Chaucers und der Griechen gelehrte Untersuchungen anzustellen, ist ein überaus hartes, aber angesichts der Verirrungen, welchen der sachbegabte Mann verfallen ist, kann man dasselbe gleichfalls nur als ein begründetes bezeichnen. Mit der Wirksamkeit des Herrn Nathoneb, des verstorbenen belgischen Gesandten in Berlin, der an dem Kampfe seines Vaterlandes um die Erringung der nationalen Selbständigkeit und Unabhängigkeit den weitgehendsten Anteil genommen hatte, befaßt sich der vorletzte Aufsatz, während uns der letzte eine warmempfundene, von dem Gefühle edelster Freundschaft und dankbarster Erinnerung durchwehte Schilderung der Bedeutung giebt, welche Graf und Gräfin Circourt in dem staatlichen Leben der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts mit Fug und Recht beanspruchen dürfen. Geffkens Buch wird ohne Zweifel in der politischen und geschichtlichen Litteratur Deutschlands einen bleibenden Platz beanspruchen; steht es auch, was Schreibweise anlangt, hinter Treitschkes blumenreicher Sprache zurück, so überragt es doch die geschichtlichen und politischen Aufsätze dieses Schriftstellers durch die Sachlichkeit und Leidenschaftslosigkeit und an mehr als einer Stelle hat uns die Darstellung an das unübertreffliche Vorbild Maccaulays erinnert.

Mainz. Ludwig Fuld.

*) Politische Federzeichnungen, zweite Auflage (Berlin, Paetel 1888).

Verantwortlicher Herausgeber: Wolfgang Kirchbach in Dresden. — Verlag des Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes in Dresden-Neustadt. Druck von Johannes Pässler in Dresden.



